

أكتوبر
٢٠٠٧
العدد ٢٦٦

أدب ونقد

مجلة الثقافة
الوطنية
الديمقراطية

مصر: الاستقرار والانفجار



- التراث الديني وتطور الجماعات □
- ألحان الفجر: ديوان عبد المؤمن النقاش □
- اسكندرية كمان وكمان □
- ربع قرن على رحيل أراجون □
- مخطوطات جديدة لشهداء حريق بنى سويف □

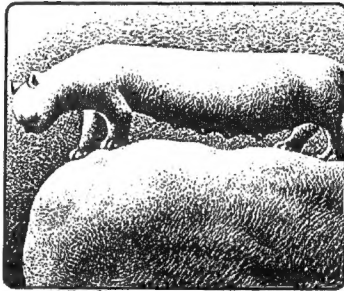
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الثالثة والعشرون

العدد ٢٦٦ أكتوبر ٢٠٠٧



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد

رئيس التحرير: حلمي سالم

مدير التحرير: عيد عبد الحليم

مجلس التحرير: د. صلاح السروى /

طلعت الشايب / د. على مبروك /

غادة نبيل / ماجد يوسف /

د. شيرين أبو النجا

أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفني: أحمد السجيني

إخراج فنى: عزة عز الدين

مراجعة لغوية: أبو السعود على

الرسوم الداخلية للفنان الكبير: محمد حجي
لوحة الغلاف للفنان الصغير: عمر نبيل (١٠ سنوات)



الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالي/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولار/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني:

Editor @ al - ahaly. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب

القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧

المكتويات

- مفتتح: مصر بين وهم الإصلاح ونهاية مفهوم الاستقرار... د. على مبروك ٤
- التراث الدينى وتطور الجماعات / قضية/ على الألفى ٩
- أراجون . كم عرفته دون أن نتبادل كلمة / ذاكرة الكتابة/ محمد سيد أحمد ١٨
- ملف / إسكندرية كمان وكمان ٢٣
- مقاطع من ، الصياد واليهام، إبراهيم عبد المجيد ٢٥
- محمد حافظ رجب: ربيب محطة الرمل على عوض الله
- كرار ٣٧
- قصص من الإسكندرية إعداد وتقديم/ محمد عبد العظيم على ٤٥
- قصيدة النثر فى الإسكندرية /إعداد وتقديم/ عبد الرحيم يوسف ٥٨
- الديوان الصغير:
- قصائد من مخطوط ، الحان الفجر، للشاعر عبد المؤمن النقاش
- /إعداد وتقديم/ فكرى النقاش ٧١
- أوراق أخرى من شهداء بنى سويف / تحية/ ٨٧
- زهور من بساتين الحارات (ثلاث قصص لحسين بكر) / تحية/ ٩٦
- سحر توفيق فى طعم الزيتون / ألعاب الكتاب/ فريد أبو سعدة ١٠٠
- سيف الرحبى وشعرية الأثر / نقد/ فاطمة ناعوت ١٠٣
- عاطف الطيب والمهمشون / سينما/ محمود الفيطنانى ١٠٧
- قصص قصيرة / د. سيد البحراوى ١١٤
- وثو / قصة/ د. فخرى لبيب ١٢٢
- قصص قصيرة منال النجوم ١٢٧
- سموقان .. بالأزرق البحرى / شعر/ أمجد محمد سعيد ١٢٩
- مرت من هنا سحابة / شعر/ عيد عبد الحليم ١٣٣
- عظمة أم / ذكريات معتقل / محمد الخياط ١٣٦
- منتدى الأصدقاء: (ماجد عطية/ فتحى سعد/ نورهان عبد الرؤوف/ ١٣٨

مصر بين وهم الإصلاح ونهاية مفهوم الاستقرار

د. على مبروك

لعل نقطة البدء فى أى تحليل للوضع الراهن فى مصر، تتمثل فى لزوم الإقرار بأن شمة أزمة مستحكمة تأخذ بتلابيب الكافة، وتبدو مرشحة للمزيد من التفاقم- وليس الإنفراج- للأسف. وبالرغم من أن لتلك الأزمة جذورها الأعماق، التى تضرب بعيداً فى قلب تجربة تشكّل وإنشاء الدولة الحديثة فى مصر. وذلك قبل قرنين (إلا قليلاً) فإن اشتداد وطأة هذه الأزمة فى السنوات الأخيرة إنما يرتبط بالأداء المفتقر للكفاءة للنظام الحاكم الذى قُدِّر لمصر أن تدخل به إلى القرن الحادى والعشرين. فإذا أدار هذا النظام سياسته على أن مصر لا تملك من الموارد إلا "دورها" الذى هياته لها عوامل التاريخ والجغرافيا والثقافة، وأنه يمكن مبادلة هذا الدور- أو حتى مقايضته- بعوائد رأسمالية هائلة جرى إيهام المصريين بأنها سوف تجعل من أرضهم فردوساً يجرى فيه النيل بالعسل واللبن بدلاً من الماء الذى اعتاد أن يجرى به؛ فإنه قد قُدِّر لهذه السياسة أن تبلغ نهايتها غير السعيدة فى السنوات الأخيرة، وذلك حين استفاق المصريون من الحلم أو- بالأحرى- الوهم، ووجدوا أنفسهم محشورين بقبسوة بين دور (كان آداؤه يمنحهم شعوراً بالعزة) قد جرى إهداره، وبين عائلد (كان بكل المقاييس هائلأ) قد تم تبديده وانتهابه. وبالطبع فإنه كان لابد عندئذ أن ينفتح الباب أمام الأصوات الزاعقة

لفيالق المحتجين الذين راحت تتزايد أعدادهم بإطراد، والذين راح يراوغهم النظام انتظاراً لفرصة، حين أدرك أن الأوضاع الدولية الملتبسة تحول تماماً دون أن يسحقهم بقبضته الباطشة.

وهكذا فإنه، وحتى حين أدرك النظام أنه لأبد من شيء يقدمه لجمهور سحقه الإحباط واليأس ولم يعد عنده ما يفقده، فإنه لم يكن مستعداً أبداً لتقديم شيء حقيقي، وهذا على فرض أنه يملك أي شيء حقيقي يمكن أن يقدمه لأحد، ولعله بدا أن شيئاً حقيقياً يقدمه، إنما يعنى أنه سيكتب نهايته بيده. ومن هنا أنه لم يكن ليُعرف، في توفقه لبقاء ممتد لا ينقطع، إلا أن يستدعي من خزانة الأوهام التي يتعيش على عطاياها السخية بعض ما يدغدغ بها مشاعر جمهور بدا مستعداً لقبول أي شيء يتخفف به من وطأة شقائه بواقعه، ولو كان هذا الشيء وهمياً، ولقد كان الإصلاح هو الوهم الذي راح يستدعيه النظام هذه المرة، ليغطي به عورة إفلاسه، فزادها - للمفارقة - عرباً وانكشافاً، إذ تكشف الممارسة المتعثرة للنظام العربي القائم، على العموم، عن أن حدود استدعائه لشعار الإصلاح لا تتجاوز أبداً حدود السعي لتوظيفه كقناع يتجمل به، وبما يفيد - عبر هذا التجمل - في إطالة أمد بقائه. وبالعطبع فإن استدعاء الإصلاح بهدف تجميل الوجه الدميم لواقع كريع، وعبر مجرد السعي لإخفاء هذه الدمامة وراء ثقل الأصباغ والألوان، لم يكن ليتبدى أبداً إلا عن وجه أكثر قبحاً ودمامة، وذلك ابتداء من أن الأصباغ والمسايق لا تخفى الدمامة، حين تكون كثيفة وثقيلة، بقدر ما تفاقمها. ومن هنا فإن وجوه كافة الأنظمة العربية لم تكن في يوم أكثر قبحاً ودمامة مما هي عليه الآن؛ وأعني من حيث لا تكاد تعرف هذه الأنظمة، في سعيها إلى إخفاء قبح الوجوه ودمامتها، إلا أن تثقل عليها بالألوان والأصباغ، فتتكشف - بهذه الأصباغ - الدمامة وتصبح الوجوه أكثر قبحاً وبشاعة.

وهكذا فإن الأنظمة العربية القائمة لم تعرف، في سعيها لتسيير عجلة الإصلاح، إلا أن تستخدم نفس الإستراتيجية التي برعت على الدوام في توظيفها والإشتغال بحسب قواعدها؛ وأعني بها إستراتيجية استدعاء "الأحداث والأكثر تحضراً وديمقراطية" ليعمل كمجرد زخرف ملوّن يتخفى وراءه ويتقنع به "الأكثر جموداً وتخلفاً وإستبدادية"، وهي نفس الإستراتيجية التي إشتغلت في التراث استدعاء "للأقدس" - أو الديني - لكي يتخفى وراءه ويشغتل من تحت قناعه "الأقدس" - أو

السياسي، وبما يعنيه ذلك من أن لهذه الإستراتيجية حضوراً في تاريخ العرب لم يعرف الإنقطاع.

والحق أن هذه الإستراتيجية التي لا تعرف الإنقطاع هي التي جعلت النظام المصري قادراً على المناورة بالإصلاح حين وجد نفسه عارياً ومكشوفاً من غير دور أو عائد. لكنه يلزم التأكيد، من جهة أخرى، على أن المناورة بالإصلاح- في السياق المصري- لا يمكن تصورها منفصلة- بالإضافة إلى ما سبق- عن الأزمة الذاتية للنظام الحالي والتي أحكمت خناقها حوله في السنوات الأخيرة، وذلك بفضل الأزمة التي لحقت بالمفهوم الذي أدار حوله هذا النظام سياسته، ابتداءً من تلك اللحظة العاصفة التي ورث فيها الحكم عن سلفه؛ وأعني به مفهوم "الإستقرار" الذي يبدو أنه قد أصبح الإطار الأهم لتجلي أزمة النظام الراهنة، خائفة ومستحكمة. فقد تمحور أداء النظام على أن الإستقرار هو جوهر سياسته، وليس مجرد إطار تشتغل فيه سياسة رشيدة تستهدف إنجاز شيء من ورائه.

ومن المفارقات أن الإستقرار حين يتحول إلى أن يكون هو ذاته جوهر سياسة، وليس مجرد إطار لسياسة، ينتهي- أو يكاد- إلى أن يكون مصدراً لإضطرابات وقلقل قد تبلغ حد القوضى؛ وبما يعني أنه يكاد ينتهي إلى ما يُضاد القصد منه. ولعل ذلك بعينه هو ما يكاد السياق المصري الراهن أن يبرهن عليه ويشبته، والذي يرتبط- في العمق- بحقيقة أن الإستقرار حين يكون إطاراً لسياسة، فإن ذلك يعني أنه يُراد كمجرد وسيلة يستهدف النظام من ورائها إحداث تراكمات رأسمالية (بالمعنى المادى والرمزى) تكون هي الشرط الضروري والتوسطية اللازمة لضروب من التطور البنيوي والهيكلى التي تطال بنية المجتمع ونظامه. ولعله يلزم التنويه بأن نظاماً سياسياً يحرص على مثل هذا الضرب من الإستقرار الخلاق لإدارة سياسة تستهدف إحداث تراكمات (بالمعنى الإقتصادي والسياسي والعلمي والتقنى والثقافى والفنى... إلخ) قد يجد نفسه مضطراً لترك موقعه في نهاية المطاف، وذلك بسبب ما لا بد أن تفضى إليه هذه التراكمات من تطورات وتحولات نوعية قد لا يجد النظام نفسه بطبيعة بنيته وتركيبته قادراً على التجاوب معها، فيترك مواقعه طائعاً لأنه لا يمكن أن يقف في مواجهة تطور كان، هو نفسه، يعمل من أجله. وأما حين يكون الإستقرار هو ذاته جوهر سياسة، فإن ذلك يعني أنه يُراد- ضمن هذا السياق- كغاية ليس وراءها إلا مجرد تكريس الإستمرار

أو البقاء من أجل البقاء. ولأن مثل هذا الإستمرار لا يمكن أن يتحقق إلا عبر الحيلولة دون حدوث أى تراكم، وذلك لكى لا يتوفر الشرط الذى يؤول فى النهاية إلى إحداث التطور بما يصاحبه من لزوم التغيير، فإن ذلك يعنى أن هذا الضرب من الإستقرار يتحول إلى عقبة فى وجه التطور، وإذا يفسر ذلك سياسة "تصحير" المجتمع فى كل مجالاته التى انتهجها النظام المصرى على مدى عقود، وذلك لكى يحول دون إحداث تراكم يفرض تطوراً يستلزم تغييراً فى بنيته وهيكله، أو حتى زواله بالكلية، فإنه يكشف كذلك عن مفارقة الإستقرار الذى يتحول- بفضل أداء النظام- من محفز للتطور إلى عقبة كؤود فى وجهه، وبالمطيع فإن تحول الإستقرار إلى عقبة على هذا النحو لابد أن يجعل منه مصدراً لقلق، لأنه إذا كان التراكم هو أهم ما يتبع الإستقرار حين يَراد كمجرد إطارٍ لممارسة، فإن ما يقابله من التبديد والإهدار هو فقط ما يتبع الإستقرار حين يَراد منه أن يكون غطاءً لمجرد الإستمرار؛ وأعنى تبيد وإهدار موارد المجتمعات بالمعنى المادى والمعنوى، وإذا لا تجد المجتمعات- بعد كل ما تعرضت له من التصحر والإجذاب والتغيب المنظم لكل ما يمكن أن يكون بديلاً- ما تجابه به هذا الإهدار إلا الغضب والإحتجاج الذى قد يبلغ حد العنف، فإن ذلك يعنى أن الفوضى هى- لا محالة- نهاية هذا الضرب من الإستقرار البليد. ومن جهة أخرى فإن مازق "التصحر والإقفار"- كسياسة ينتهجها نظام ما- إنما يتأتى من أنهما، فى اشتغالهما، يطالان الأرض التى يقف عليها النظام مثل غيرها؛ وبحيث يبدو أن نظاماً يختار أن يؤسس بقاءه على ضرورة أن يتأكل مجتمعه، إنما يعنى- وللمفارقة- أنه يؤسس لتأكله هو نفسه.

وبالرغم مما يبدو من أن شيئاً من العنف قد راح يتسلل بالفعل إلى خلفية المشهد المصرى الراهن، بل وحتى إلى صدارته، فإن النظام لم يكن- كعهده أبداً- مستعداً للتنازل عن تصوره للإستقرار كإستراتيجية يَراد من ورائها ترسيخ الإستمرار. لكنه كان مطلوباً من هذه الإستراتيجية أن تتخفى وراء مخيلة الإيهام بأن شيئاً يحدث غير مجرد السعى إلى تثبيت البقاء. وحتى ضمن هذا السياق فإن الإصلاح، ولو عبر مجرد التغنى به، كان يملك ما يمكن أن يقدمه للنظام؛ وأعنى من حيث أن النظام كان عبر هذا التلغنى بالإصلاح يُحدث تحويراً طفيفاً فى إستراتيجيته، ولكن من دون أن يؤثر هذا التحوير فى طبيعة هذه الإستراتيجية الرامية إلى تثبيت البقاء وإدامة



الحضور. إذ هو - البقاء - يتحقق ضمن هذه الإستراتيجية أيضاً، ولكن من خلال مخيلة السير في المحل التي راح يجري الإيهام عبرها بأن شيئاً يحدث وحركة تقع. ولسوء الحظ فإن نظرة فاحصة كانت قادرة على أن تلمح، فيما وراء صخب السير وقمعته، أن شيئاً لا يحدث غير مجرد الخطو في المكان، والذي إن حدث ويأرج فيه النظام المكان، فإنما ليكون إلى الوراء، وليس أبداً إلى الأمام. ومن هنا فإن ما جرى تقديمه للناس بوصفه إصلاحاً لم يكن إلا تراكيب ملفومة أو- في أفضل الأحوال- مغشوشة؛ وبكيفية تبدى معها للكثيرين أن ما كان يسود قبلها- هو على رؤسها- أكثر تقدماً منها.

وبالرغم من أن هذه التراكيب قد أدت الدور الذي يتفياها منها النظام؛ وأعني بذلك خلق الإيهام بأن شيئاً يحدث، فإنها قد فتحت عليه أبواباً لا يعرف كيف يغلقتها. فعلى فرض أن الإصلاح هو، بحسب تصور النظام له، مجرد لعبة، فإنه بدا أنه وحتى حين يتعلق الأمر بلعبة، فإن ثمة قواعد تستحيل من غيرها ممارسة هذه اللعبة. ومن هنا أزمة النظام الذي يجد نفسه مضطراً إما لممارسة اللعبة من غير قواعد، ربما يعنيه ذلك من تحويلها إلى ملهاة، وإما للإعلان عن نهايته تلك اللعبة على نحو ينذر بمأساة. ولأن مصائر الوطن لا يمكن أن تنفصل في هذه اللحظة بالذات، عن خيارات النظام. فإن المرء يتمنى أن تجد مصر لنفسها طريقاً ينأى بها عن خطر الإنزلاق إلى هزلية الملهاة أو سوداوية المأساة.

التراث الدينى وتطور الجماعات

على الألفى

المقصود بالتراث الدينى: كافة المتون الدينية الأصلية (السورتا) وأقوال الشراح والمفسرين، وقصص وأحلام وأوهام وأكاذيب الناس والمتنفعين بالدين .. هناك مصدران كبيران للتراث الدينى فى العالم القديم: المنبع الهندى المسئول عن جميع تلوينات الدين فى منطقة جنوب شرق آسيا (بما فى ذلك اليابان والفلبيين) .. والمنبع المصرى المسئول عن أديان السامية فى غرب آسيا والشرق الأوسط والهلال الخصيب..

والأصل فى الأديان أنها الوسيلة التى لجأ إليها الإنسان الحديث (ما بعد إنسان نياندرتال) لاكتساب التماهى (التشابه بين أفراد جماعة معينة) والتماييز عن الجماعات الأخرى.. واتساقا مع هذا الدور الرئيسى للدين، نذكر القارئ بأن كهنة كثير من القبائل الإفريقية، عند خط الاستواء، كانوا مسئولين عن تشريط وجوه أفراد مجتمعاتهم، أو تخطيطها، بخطوط خاصة تميز أفراد الجماعة عن الجماعات الأخرى، وهذا لا يمنع من أن الدين يسر على الإنسان تقبل الموت بالأمل فى البعث والجنة.. خصوصا لدى المكشوفين والفقراء الذين ساندتهم المسيحية بقوله: «إن دخول الأغنياء إلى مملكة السماء» أصعب من مرور الجمل من سم الخياط، سم الخياط :

ثقب الإبرة).

والدين - بإكسابه الإنسان التمايز والتماهى - لا يختلف عن الرائحة الخاصة التي تميز جماعات الحشرات الاجتماعية كالنمل والنحل.

كان عالم الحشرات الأمريكى الكبير، جورج واشنطن كارفر (وهو من جذور إفريقية) يربط بين الدين عند الإنسان الحديث (ما بعد إنسان نياندرتال ساكن الكهوف) وبين الرائحة المميزة للحشرات الاجتماعية.. كما ربط بين العداء الغريزى المرتبط بقوانين البقاء، لدى كل من الإنسان والحشرات الاجتماعية.. حيث تصطرع الجماعات البشرية الإثنية والدينية مثلما تصطرع الحشرات الاجتماعية..

يقول جورج واشنطن كارفر : «بسبب كثافة النباتات فى غابات الأمزون الاستوائية، فإن بعض النباتات تصبح فى حاجة إلى مواد عضوية لا تجدها فى التربة.

لهذا لجأت تلك النباتات إلى تنويع القمم النامية لأغصانها بزهور ذات روائح خاصة، تجتذب الفراشات والحشرات، وما أن تقع الحشرة على تلك الزهرة حتى تنغلق عليها الزهرة، وتقوم بتحليل النحلة وامتصاصها.. ويحدث فى بعض الأحيان - أن تتمكن النحلة من الإفلات من الزهرة، وتعود إلى خليتها، فتقوم شفالة الخلية بقتلها لأنها اكتسبت رائحة مختلفة.. ويعلق كارفر على الموضوع فيقول: «لا يذكرنا ذلك بالصراع والقتل بين الجماعات الإثنية والدينية؟».

إذن، فالتراث الدينى يجمع بين الأفراد، ويميز بينهم وبين أفراد الجماعات الأخرى، كما أن الدين يحكم سيطرة المؤسسة الاجتماعية (وقيادتها السياسية أو الدينية) على أفراد الجماعة.

وتختلف أميأ التراث الدينى على تطور المجتمعات:

● لإحكام سيطرة المؤسسة الاجتماعية الدينية فى الهند القديمة على أفرادها، ابتكر الفقهاء الهنود، ذلك التقسيم الحاد بين طبقات المجتمع الهندى القديم، وأثبتوا - فى تراثهم الدينى- «أن الكهنة وفقهاء الدين ومفسريه خرجوا من رأس الله، براهما»، والكاشاتريا (الجنود) خرجوا من منكبى براهما، والقيسيا (العاملون باليد) من رجلي براهما، والسودا (العبيد) من أقدام براهما..

والهندي الصالح عليه أن يرضى بالطبقة التى ولد فيها، وأن أراد الصمود فليعمل المزيد من الخير فى دورته الحياتية الحالية، فيرقى فى دورته الثانية.. وفى النهاية

يموت فيندمج تماما مع براهما، فيما يعرف بالترفانا، أي الحلول في الله.
كذلك فسّر الكهنة الهنود الأمور الطبيعية تفسيرات ميثولوجية: سمع سائقنا الهندي
ديكا يصيح عند الفجر، فوجه إلينا السؤال: لماذا يصيح الديك عند الفجر؟
هنا جابنا: هذه مسألة تعود لأسباب طبيعية كإحساس الطائر بالضوء، أو حركة الطيور
الأخرى، أو ما شابه ذلك، فابتسم السائق مزهوا بترائه الديني الذي يفسر كل صغيرة
وكبيرة، وقال: كان الديك قديما ذا ذيل جميل كمروحة الريح، تارة، .. وكان الطاووس ذا
ذيل قصير فاستعار الطاووس ذيل الديك الذي يشبه الريح، تارة، .. واتفقا على أن يعيد
الطاووس ذيل الديك عند الفجر.. ولكن الطاووس لم يعد ذيل الديك الذي يشبه
مروحة الريح، تارة، .. وظلت الديكة - حتى الآن - تصيح عند الفجر عسى أن تعيد إليها
الطاووس ذيولها التي تشبه مروحة الريح تارة، ...»

ومع هذا .. فليس للتراث الديني الهندي أي عبء على تقدم الجماعات الهندية ذلك
لأن براهما، يقول صراحة: دعوني في سمائي واهتموا بشئونكم .. والخير كل الخير
في اتقان الزراعة والحرف من أجل أبناء براهما،.

● فصل المسيح - عليه السلام - بتأثره بالفكر الروماني بين الدين والدولة بكلمته
الخالدة: «دع ما ليصير لقيصر وما لله، وبالرغم من ذلك، فإن المؤسسة الدينية
المسيحية سيطرت على عقول الناس وتصرفاتهم طوال العصور الوسطى، .. وارتكبت
المؤسسة الدينية المسيحية قهرا كبيرا لأتباعها، حتى صار الدين عبئا على تطور
الجماعات المسيحية:

١) أدخلت الكنيسة بعض الناس الجنة، وبعضهم حرموا منها وفقا لصكوك الغفران..
مع أن المسيح استسلم للصلب - في العقيدة المسيحية تكفيرا عن الخطيئة الأولى، وعن
خطايا من يجيئون بعده.

٢) حينما أكد المشرح الطبيب «هارفي» أن في القلب أذنين وبطنين.. وركان أرسطو
يقول إن في القلب وعائين، أحدهما للدم الصالح (الأحمر)، والآخر للدم الفاسد
(الأزرق)، ولما كانت الكنيسة مسئولة عن أفكار أرسطو، سمح أحد أباء الكنيسة
الكاثوليكية لنفسه أن يقول: «إذا كان ما رآه هارفي حقا.. وأن ما يقوله أرسطو حق هو
الآخر .. إذن فقد طرأ تغيير على الطبيعة البشرية بعد أرسطو» ٨.

٣) كذلك أوشك رجال الدين أن يقتلوا جاليليو لأفكاره المخالفة للتراث الديني.

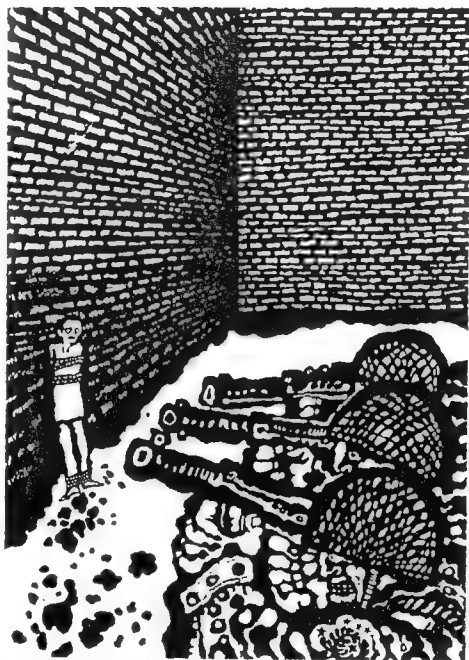
٤) كذلك ابتدع رجال الدين فكرة الحرمان من الكنيسة .. والذي تحرمه الكنيسة لا يتزوج، ولا يدفن حينما يموت، بل يترك حتى يتعفن، ولا يجزأ أهله على دفنه... (هناك قصيدة للشاعر الفرنسي الكبير بودلير تصف ذلك الأمر بعنوان وصف جيفه على نهر السين).

٥) حرمت الكنيسة أفكار ابن رشد التي انتشرت في أوروبا (خارجة من مهدها في الأندلس) .. وأعتبر كل من قرأ ابن رشد، رشدياً أى ملحدًا!!

٦) حدث تطهير عرقي، بل ديني للمسلمين في الأندلس بعد سقوط شبه جزيرة أيبيريا في أيدي الجماعات المسيحية، وأجبرت المؤسسة الدينية المسيحية العرب المسلمين على التحول إلى المسيحية. (حتى أن سرفانتيث في «دون كينحوته، يتحدث عن مسيحي قديم، ومسيحي «مورسكى، يقصد من أصول عربية وإسلامية).

ومع هذا، فقد تهاوت رجعية المصور الوسطى، ورفضت الجماعات الأوربية المتطورة أعباء التراث المسيحي.. وأضاعت أوروبا أنواراً جديدة.. كان من أعلامها ابن رشد العربي المسلم... وابن رشد هو الأستاذ المباشر لعميد التنوير في الفكر المسيحي، وهو الأب توماس الإكويني.. وثابت (عند رينان وغيره من مؤرخي الحضارات) أن الأب توماس كان من جماعة الدومينيكان وكان صديقاً للأب «ريموند مارتان» .. وأن الكنيسة التي كان يتبعها هؤلاء.. وهي كنيسة توليدو (طليطلة العربية)، أرسلت بهم إلى بلاد المغرب لدراسة العربية وعلم الكلام والثقافة الإسلامية وآراء ابن رشد..

• المنبع الديني المصري هو المؤثر الأساسي في أديان السامية .. استقر المجتمع المصري حول نهر النيل منذ الألف الرابعة قبل المسيح .. يقول الأستاذ «برايان هاجان، أستاذ الأنثروبولوجي في جامعة سانتا بربارا (كاليفورنيا) في كتابه «الصيف الطويل»: «أمضت مجموعة من العلماء الألمان يرأسها «رودلف كوبس» سنوات عديدة يدرسون التغيرات المناخية للصحراوات المصرية ووادي النيل، معتمدين على ما حصلوا عليه من الرواسب المعقدة لبحيرات وجداول مصرية جافة.. اختفت منذ زمن طويل تاركة حصما وعظاما، أمكن التعرف على تاريخها باستخدام الكربون المشع.. حيث تحولت الأسر المصرية ساكنة كهوف الصحراء بعد الجفاف، إلى السكنى حول النيل، ومن ثم نشأت حضارة من أقدم حضارات الإنسان، إن لم تكن أقدمها، ولما استقر المصريون حول النيل وبحيراته، كان لابد من التنظيم والتماهي (اكتساب الماهية أو التشابه بين أفراد



الجماعة) والتمايز (بين كل جماعة وغيرها) .. فظهر رجال الشامان، وهم أوائل الكهنة، وأوائل من استخدم الكلمات المقدسة (السورتا) .. وظهرت الأديان المصرية التي تعلم منها الساميون (الذين كانوا يزورون مصر) كما أثرت مصر بتراتها اللاهوتية في الرومان، واليونان (من قبلهم)، كذلك أثرت في الفكر العبراني ثم المسيحي.

● ويظهر الإسلام، وهو الدعوة السامية الأخيرة، ويسود منطقة الشرق الأوسط وينتشر في العالم (هو الثاني في عدد المنتسبين إليه بعد المسيحية) .. وتخضع المجتمعات الإسلامية لأعباء التراث الديني الإسلامي .. ويسود فكر أحادي النزعة يميل إلى رفض الآخر، بما في ذلك، الجماعات الإسلامية الخاصة التي اتجهت وجهة عقلانية ولم تستند منها المجتمعات الإسلامية، حيث رفضها الاتجاه السلفي العام،

١) حاول الخوارج تقديم وجهات نظرهم الخاصة، وهي أفكار عميقة تميل إلى الحكمة والفلسفة .. فيرى عبد الله بن أباض التميمي أن الله لا يمكن أن يرى، لأنه يند عن المكان والزمان .. ورفض ذلك، وغيره، الخط العام. للمسلمين .. ولم يبق من الخوارج إلا الباطنية في عمان وشمال إفريقيا.

٢) حاول (إخوان الصفا، - كمعتلدين- التقليل من عبء التراث، ومالوا إلى تفسير التراث الإسلامي تفسيراً عقلياً (نشأت جماعة (إخوان الصفا وخلان الوفا، في البصرة في العراق حوالي سنة ٩٠٠ ميلادية) .. إلا أن التيار السلفي العام حرم المجتمعات الإسلامية من هؤلاء البروتستانت المسلمين، كما كان يلقبهم الدكتور عبد الحليم محمود (شيخ الأزهر) في بعض محاضراته في دار العلوم ..

٣) وفي وقت مقارب لظهور الخوارج والإباضية وإخوان الصفا .. ظهر المعتزلة وحاولوا الخروج من أسر التيار السلفي العام، ومالوا إلى التفسير العقلي للنصوص، واثروا استجابات المجتمعات الإسلامية لفكر المعتزلة، لكن لتطور المسلمين شأن آخر ..

آمن المعتزلة بحرية الإرادة الإنسانية بمسئولية الإنسان عما يفعل .. أما إرادة الله فقد فسروها بسبق علم الله للأفعال، ولهذا أطلق عليهم، أهل العدل، لأن سبق علم الله، لا ينتفى مسئولية الإنسان عما يفعل .. والمعتزلة أقرب إلى أفكار الحرية والتخفف من أعباء التراث .. ولم يسمح التيار السلفي العام باستمرار المعتزلة، خصوصاً أن الدول الإسلامية عامة، دول تعتمد على التيار السلفي فضلاً عن أنها، في مجملها (كما يقول رينان): دول استبدادية شرقية تميل إلى استخدام الأعوان والمنافقين والأفاقين، ولا

تميل لأصحاب العقول الراجحة والضامائر الحية.

(٤) ونلاحظ استبداد التيار السلفى العام، وتحوله إلى عبء على تطور الجماعات الإسلامية من خلال هذه الاقتباسات من أقوال بعض أقطاب الاتجاه السلفى:

أ- قال ابن تيمية (وهو حنبلى) : .. لأبد وأن الله سيعاقب المأمون العباسى (المسلول عن ترجمة الفكر اليونانى والرومانى) لما أدخله على هذه الأمة..

ب - قال أبو يوسف (تلميذ أبى حنيفة): «من طلب الدين يعلم الكلام (الفلسفة) تزندق».

ج- ينسب للإمام الشافعى قوله: «لأن يبتلى المرء بكل ما نهى الله عنه خير له من علم الكلام (الفلسفة)».

د- يقول ابن حنبل: لا فرق بين الزنديق والقارئ لعلم الكلام.

(٥) ترتب على سيادة التيار السلفى العام، حرمان الجماعات الإسلامية من أية أفكار تجديدية، توهى الطبرى المؤرخ سنة ثلاثمائة وعشرة للهجرة، ودفن ليلا بداره، لأن العوام منعت من دفنه نهارا فى مقابر المسلمين، وادعوا عليه الرفض (شيعى)، وبعضهم أدمى عليه الإلحاد.. قال صديقه على بن عيسى الإباضى، «والله لو سئل هؤلاء عن معنى الرفض أو الإلحاد لما عرفوه، وروى ذلك ابن الأثير فى تاريخه».

(٦) روى ابن الأثير فى حوادث سنة ٣٢٣ هجرية: .. وفيه عظم أمر الحنابلة، وقويت شوكتهم، وصاروا يكسبون دور القواد والعامّة، فإن وجدوا نبذاً أراقوه (أو أخذوه) وإن وجدوا مغنية ضريوها، وهاجموا الأسواق ومنعوا مشى الرجال مع النساء.. وكانوا إذا مر بهم شخص يعلمون أنه شافعى المذهب أغروا به الصبيان....

(٧) حكى القفطى فى «تاريخ الحكماء»، عن حرق كتب عبد السلام الجيلانى فى «الرحبة، ببغداد، وذلك لأنه كان يقرأ كتب الحكمة .. ووجدت فى كتبه نسخة من كتاب «الهيئة» للحسن بن الهيثم، فاستعاد الحفظة بألله من الشيطان الرجيم، وأحرقوا الكتاب (الحفظة، رجال الأمن) وسجن الجيلانى مدة طويلة.. ونقل الأوربيون كتاب الحسن بن الهيثم (الهيئة) وهو فى الرياضيات العليا والفلك، كما نقلوا كتاب «الجبر الخوارزمى».. وكان الكتابان أساسين مهمين لتطور الفكر الرياضى فى أوربا فى العصر الحديث (ولا تزال دخوارزمية، تعنى مسألة رياضية فى اللاتينية، ولا يزال علم الجبر باسمه العربى فى اللاتينية وما تفرع عنها من لغات).

(٨) أحرقت كتب كثيرة في الأندلس والمغرب الأقصى، ومنها الكتب الأولى لأبي حامد الغزالي، قبل أن يقهره الخط السلفي العام، كتب، تهافت الفلاسفة .

(٩) لابن رشد تأثيره الكبير في الفكر الإنساني، ومع هذا فقد حاربه المسلمون، برُوح اضطهاد المفكرين المسيحيين في العصور الوسطى. (كما يرى رينان) .. وربما اضطهد ابن رشد - كذلك - لحملته الشرسة على سلفية الأشاعرة ورجعيتهم في فهم المتون الإسلامية، خصوصاً أن معظم النظم الحاكمة لدى مسلمي الأندلس والمغرب كانت تخضع للفكر السلفي الأشعري .. ويضيف رينان: «إن ما فعله المسلمون بفيلسوفهم العظيم ابن رشد حجب عنهم الاتجاه العلمي التحليلي الذي أخذته عنه أوروبا. ويكمل رينان حديثه: «في الوقت الذي بدأ الظلام فيه يطبق على المجتمعات الإسلامية في القرن الثالث عشر الميلادي، بدأت طلائع التخلص من قيود العصور الوسطى في أوروبا، وبدأت روح الحرية .. وزال خوف الأوربيين من أعباء التراث والتأبوهات القديمة (المحرمات) .. ومنها، تابو، بحر الظلمات الذي يقع خلف أعمدة هرقل، والذي منع البحارة من التوغل في المحيط الأطلسي ..

بدأت روح الانطلاق الأوروبية، وكسرت أعمدة هرقل (معنويًا) وبدأت الكشوف الجغرافية، فسيطرت أوروبا على استراليا وما حولها، وعلى الأمريكتين .. وأتاح ذلك وفرة اقتصادية، مكنت الأوربيين من السيطرة الاستعمارية على معظم بلدان العالم القديم، ومنها - طبعاً - البلاد الإسلامية والعربية ...

(١٠) في قضية الشيخ على عبد الرازق وكتابه «الإسلام وأصول الحكم»، نجد سعد زغلول، وهو قانوني كبير، يخضع لعبء التراث وأفكار الدهماء فيقول بعد أن فصل العلماء الشيخ على من زمريتهم: ... وما قرار هيئة كبار العلماء إلا قرار صحيح بمقتضى القانون والعقل والمنطق، فقد أخرجوا من خرج عن أنظمتهم .. وهذا أمر لا علاقة له بحرية الرأي، ولأسف فإن الشيخ على عبد الرازق نفسه خضع لعبء التراث وسيطرته، فمنع بنفسه كتابه من النشر حتى وفاته سنة ١٩٩٦.

(١١) في قضية طه حسين مع كتابه «في الشعر الجاهلي»، خول طه حسين (إلى النياية بتهمة الإساءة إلى القرآن الكريم وشخص الرسول بعباريته، للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي... وتشور ثائرة

السلفيين لعبارة طه حسين، مع العلم بأن نابليون سأل هيجل الفيلسوفون الألمان عن مدى إيمانه بتاريخية وجود المسيح، ولم يثر أحد، ومفهوم أن التصدى للأفكار الجريئة، بغير العقل، يفقد الجماعة الإنسانية قدرتها على تطوير ذاتها.. والأمر الغريب أن أعداء طه حسنى اعترفوا - أمام المحكمة بأن - المراكز العلمية العالمية (ومنها الجامعات) لا تعترف بالكتب المقدسة كوسيلة إثبات تاريخي.. وبرئ طه حسين، لصموده ضد المتأسلمين والمتنفعين بالدين.

(١٢) لا يزال العالم العربى والإسلامى يعانى من السفليين والمتأسلمين، الذين يرون، أن الإنسان خلق من أجل الدين، لا أن الدين جعل من أجل الإنسان.. ويشعر هؤلاء بأن الأرض تميد من تحت أقدامهم، نظراً لتربط الجماعات الإنسانية، وشيوع مبادئ حقوق الإنسان، وانهايار قدرة السفليين والمتأسلمين على عزل مجتمعاتهم.. ولهذا يميل هؤلاء إلى العنف، فإن لم يقدرُوا عليه، باركوا أقطابه.. فى المستقبل - غير المنظور - سوف يتحول البشر إلى جماعة واحدة وسوف تتحكم إدارة بشرية عامة، فى العدد المناسب لسكنى الكرة الأرضية.. وساعتها سوف تنتهى مخاوف الإنسان وآلامه، وتنتهى - إلى غير رجعة - كل الخرافات الميثولوجية، وحينئذ ترد الدنيا مع أبى العلاء بيتيه الخالدين:

زعم الناس أن يقوم إمام

ناطق فى الكتيبة الخرساء

كذب الزعم لا إمام سوى

العقل مشيراً فى صبحه والمساء

ملحوظة: سورتا كلمة مصرية قديمة تعنى المَن المُستخدم فى القدامى (الصلاة)

انتقلت إلى الساميات فى سفر العبرية وسورة، وفى سيفر العبرانية، وفى صوارا السريانية الآرامية.

ربيع قرن علي رحيل صاحب « عيون إلزا »:

أراجون .. كم عرفته

دون أن نتبادل كلمة!

محمد سيد أحمد

أذكر ذات مساء منذ ما يقرب من عشر سنوات وأنا أجول مع صديق من صحيفة لومانيتيه، بالحي اللاتيني في باريس ، أن فاجأني جاك كوبار عند محطة ،أوديون، بقوله: «أنظر .. أليس هذا أراجون؟» قلت: «يبدو لي هذا.. وأرجوك .. عرفني به.. فلقد كان لهذا الرجل تأثير عظيم في حياتي».

كان أراجون وقتذاك قد بلغ سنا متقدمة، وكان قد فقد زوجته ،إيلزا تريلوليه، التي خلدها بشعر في العشق من أعظم ما نظم عبر كل العصور..

وكان الرجل، على ما بدا لي، قد أصابه نوع من الضمور في قدراته الذهنية كان يرتدى قبة كقبعات الكابوي..

وكان قد قيل لي فعلا أنه في شيخوخته قد أصابه نوع من اللوثة.. قلت له: «انت لا تعرفني .. ولكن كان لك على تأثير غير مجرى حياتي .. كان شعر المقاومة الذي نظمته في سنوات الحرب، بالذات ديوانك ،عيون إلزا، قد جندني للشيوعية .. وكان مجموع ما الفتة في هذه الفترة قد حفظته عن ظهر قلب..

وقد التقيت بك مرة واحدة عام ١٩٤٩، بصالة ،بلييل، التي لا تبعد كثيراً عما نحن

الآن.. كان سنّى وقتذاك ١٩ سنة.. وسمعتك تلقى قصيدتك

هذا الذى آمن بالسماء

هذا الذى لم يؤمن بها

كلاهما عشق

أسيرة العسكر الجميلة

سمعتك تلقى هذه القصيدة وكنت أتخيل أننى أعرفك عن كثب، وذلك أننى قد استوعبت شعرك إلى درجة أننى تصورت أن الشعر وحده كفيل بأن يصبح أداة الفة ومعرفة حميمة..

ولكن أحسست بأن الرجل لم يكن يدرك جيداً ما أقوله، فقد هاجمنا بحديث عن همومه .. إن ناشراً كان قد طلب منه أن يجمع أعماله الأدبية كلها فى مؤلف واحد، وأن يذيلها (قبل رحيله على ما يبدو) بتعقيبات وملاحظات..

مؤلف واحد يضم روايات ومختلف أعماله الشعرية عبر مسيرة طويلة، من السريالية إلى الواقعية الاشتراكية.. ومن شعر المقاومة إلى شعر الحب.. وراح يسترسل فى قصة مرتبكة عن أن ناشره قد طالبه بقصر المؤلف على ١٢ مجلداً، ولكن التعقيبات تجاوزت الحجم المقرر .. وكان محتاراً .. ماذا يفعل؟..

وشعرت بنوع من الأسى .. إذ أمامى أراجون الذى أشر كل هذا التأثير فى حياتى .. وربما كان اللقاء به أمنية من أعز أمنيات شبابى.. وها أنا إذا التقي به .. ولا أستطيع أن اتجاوز معه.. فإن أحكام السن قد حالت بيننا .. وواصل هو طريقه إلى نهاية، سان جيرمان، ورحنا طريقنا ..

والحقيقة أن الفضل فى تعريفى بأراجون إنما يعود، فى السنوات الأخيرة من الحرب العالمية الثانية، إلى صديق كان زميلى بمدرسة، الليسيه فرانسيه، بباب اللوق .. لم أكن ماركسيا بعد .. وربما لم أكن أعلم شيئاً عن الماركسية وقتذاك .. كان صديقى، البير أرييه، له أخت تكبره سناً وعليمة بنشاطات المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازى، ذلك أنها كانت على صلة بقوات، فرنسا الحرة، وياناس يساريين فى هذه القوات .. وقد أراخى، البير، بعض قصائد أراجون .. بدت لى فى البداية، بنشاز، بالمقارنة إلى أدبيات القرون السابقة ولكن سرعان ما اكتشفت عناصر، جمالية، فيما بدا، لأول وهلة، مخالفاً للمألوف

وأذكر ملاحظة لأراجون رواها في مقدمة أحد دواوينه أنه كان في صباه قد حفظ قصيدة لـ رامبو، بكلمة بدت له خروجاً متعمداً على قواعد اللغة وأصبحت في نظره عنصر جمال..

وأصيب بخيبة أمل كبيرة عندما علم - فيما بعد - أن ما اعتبره عنصراً جمالياً، لم يكن سوى خطأ مطبعي!

كان أراجون يعتمد، تكسير، قواعد اللغة، ولكن من منطلق تمكنه الفريد منها.. بحثاً عن بدع جمالية، وصنعاً لها.. كان شديد العناية بالتنميق اللغوي.. وكان يحرص على ألا يؤلف أبداً قصيدتين على نفس المنوال.. بل كان يبتدع على الدوام أنماطاً شعرية جديدة في الوزن والقافية.. ثم كان شديد الحرص على أن تبدو لغته هي اللغة الدارجة المعاصرة.. إن إعجاز إشعاره يكمن في أنها تتناسب وكأنها هي كلام دارج بينما هي في أحوال كثيرة نماذج أخاذة، للسهل الممتنع..

نماذج لنوع راق من الفن وصفه الفيلسوف الفرنسي هنري لوفيفر، بتعبيره، المباشرة، المعاد اكتشافها، 'Imme'diatete' retrouve'E أي أن القطعة الأدبية تبدو مباشرة ونجاح انطباع تلقائي.. بيد أن هذا غير صحيح، ويكون قد بذل فيها جهد كبير، ولكن خيوط الجهد تخفى وتزال ولم يعد لها أثر.. وتبدو القصيدة عملاً تلقائياً مباشراً بينما هي في الحقيقة نتاج جهد مضن.

وكان الشاعر فؤاد حداد قد تتلمذ طويلاً على أراجون.. كان أراجون أول من علمه نهج التأليف الشعري، دونما نظر إلى أن فؤاد كان يشعر بالعربية لا بالفرنسية.. وعشت مع فؤاد حداد سنوات تتلمذه على أراجون. وتأملاته في هذا الصدد، ورحلته هو مع اللغة العربية من أجل، تنطيق، أسرارها الجمالية.. كان ذلك وقت أن كان معي تلميذاً في اللغويين، وكان فؤاد حداد، باعتراف صلاح جاهين، أستاذه.. وهكذا كان لأراجون تأثير غير مباشر على الشعر المعاصر في مصر، وربما في بلدان كثيرة أخرى.

ثم جاء سفرى إلى باريس.. تقرر أن أسافر إثر القبض في بداية عام ١٩٤٩ - على شقيقى عمر، واستنجد والدى برئيس الوزارة وقتذاك (إبراهيم باشا عبد الهادي) الذى أبلغه أنه أنا وليس شقيقى الأصغر عمر، الذى يزاول نشاطاً شيوعياً خطراً، وأنه يتعين عليه أن يبعدنى عن مصر فوراً لأنهى دراستى فى الخارج.. وهكذا تقرر سفرى إلى باريس أولاً، بوصفها مدينة ملاه تغرى ملذاتها على الابتعاد عن السياسة، فى انتظار

السنة الدراسية الجديدة، وقد تقرر أن أوصل دراسة الهندسة ببرمنجهام بانجلترا.. ولكنى لم اذهب إلى برمنجهام على الإطلاق .. بل عدت إلى مصر سرا بعد قضاء ٥٠ يوما في باريس انعقد قرب نهايتها - في أواخر أبريل - المؤتمر العالمى الأول للسلام، بصالة بيليل، وقد قرر الرفاق المصريون المقيمون وقتذاك في باريس، وفي مقدمتهم إسماعيل صبرى عبد الله، أن أكون أنا المتحدث باسم المصريين في المؤتمر ، لعلهم بأننى كنت قد قررت العودة سرا إلى مصر، لمواصلة النضال .. وهكذا اتيج لى خلال جلسات المؤتمر أن أجد نفسى بجوار شخصيات كثيرة كانوا أبطال أحلام وقتذاك.

مثل جوليو كورى، وبول روبسون، وإسقف كانتربورى، وهارس الأمل كارلوس بريستى، .. إلخ. ومنهم بالطبع الكثير من مفكرى وأدباء فرنسا المرموقين، وعلى رأس قائمتهم أراجون.. كنت أأمله على مسافة أمتر، وكنت أشعر بأن هناك ألفة تجمعنى به رغم أنه لم تتح لى فرصة تبادل كلمة واحدة معه .

وبعد عودتى إلى مصر كنت أتابع مجلة «لى ليترفرنسيسز» التى رأس أراجون تحريرها سنوات طويلة، بصفتها مجلة الأدب الفرنسى التقدمى..

وقد ألف أراجون أن يوظف قلمه اللاذع ليدافع ، فى افتتاحياته، عن مواقف ستالينية متشددة إزاء قضايا فكرية كانت أحيانا ملتبسة منها على ما أذكر دفاعه عن ليسينكو.. كان ليسينكو عالما، نصر ستالين نظرياته فى علمى النبات والوراثة، وقد اشتهر بتمادييه فى تعظيم شأن المكتسب، على حساب الموروث من منطلق أن الجد من شأن قدرة الإنسان على التكيف للمكتسب إنما هو خط من شأن قدراته على التغير والتحول ويأتالى على تحرير نفسه.. لقد رأس ستالين فى آراء ليسينكو «العلمية» ما يخدم فلسفته السياسية.. وقد ثبت علميا فيما بعد أن نظريات ليسينكو لم تكن تستند إلى أساس علمى قوي .. وأصبح فى نظر علماء كثيرين، بما فى ذلك علماء سوفيتية ، دجالا تاجرا بالعلم.. وكان أراجون ، لإيمانه الأعمى بستالين، قد تورط فى مواقف بدت دعائية محضة، هدفها الظاهر الدفاع بأى ثمن عن «خط الحزب» بدلا من «توخى الحقيقة» .. ونال ذلك كثيرا من مصداقية أراجون..

وجاء فى أعقاب ذلك سقوط صنم ستالين إثر انعقاد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى السوفيتى (فبراير ١٩٥٦) .. بدا لأراجون أن كثيرا مما آمن به بصد أن يهتز .. وله فى هذه المرحلة أشعار جميلة عبرت عن وورطته الفكرية، وعن حالة الاضطراب التى

استبدت به فى ضوء الانتكاسات التى أصابت الستالينية.. وأذكر فى مراحل لاحقة أن أراجون قد تصدى لاضطهاد بعض الكتاب السوفييت ، مثل «دانيال وسينيافسكى» فى عهد برجنيف .. وقد أراد بذلك أن يظهر أنه لم يعد يتخذ ما يصدر من موسكو على أنه «الحقيقة» دون تمحيص مستقل .. وعندما غزا السوفييت تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨ ونحوا دويشيلك، وقف أراجون فى وصف جذب بموافقة مفكرين آخرين بالحزب الشيوعى الفرنسى، منهم جارودى الذى كان وقتذاك يعتبر أراجون نوعا من الأب الروحى ، علما بأن جارودى كان فى ذلك الوقت عضوا بالمكتب السياسى مسئولا عن قطاع الأبحاث الماركسية للحزب.. كان جارودى نفسه قد روى لى قصة ارتباطه بأراجون وقت أن زار مصر بدعوة من مجلة «الطليلة» فى نهاية الستينيات.. قبل انفصاله كلية عن الحزب الشيوعى..

وكما أنه كان لجارودى «لحظته الإسلامية» كان لأراجون «لحظته العربية» لقد ألف ديوانا شعريا مطولا بعنوان «مجنون ايلزا» على غرار «مجنون ليلى» استمد فيه الكثير من أدب الحضارة العربية فى أوج مجدها.. وكان أراجون .. وشيئت فرنسا أديبها، الذى وصفته بـ «حاوى» اللغة الفرنسية إلى حد الأعجاز، كأحد أكبر أدباؤها فى هذا القرن، وكل القرون.

لم يكن أراجون جزءا من تراث فرنسا المعاصر وحسب، بل كان أيضا أحد أبرز الرموز لإيمان عم مفكرين ومثقفين كثيرين طوال هذا القرن، تصوروا - عن بعد - المشروع الشيوعى كما جسده أرض السوفييت، طوبائية جديدة بالموت من أجلها كما حدث لأبطال المقاومة فى وجه اجتياح البربرية النازية.. ثم فاقوا لحقيقة أن البربرية فى قرننا لم تكن حكرا للنازية ولا للرأسمالية .. وقد أفرز افتماؤهم لقضية الإنسان أدبا رفيعا لن ينال منه أبدا ما أصابهم من خيبة أمل..

إن ستالين ذهب، ولكن عظمة أشعار أراجون لم ولن تذهب ■

إسكندرية كمان و كمان



إبراهيم عبد المجيد / على عوض الله كراة /

محمد عبد العظيم على / عبد الرحيم يوسف



يا إبراهيم عبد المجيد: أسعد الله صباحك

منذ ثلاثة شهور (فى يونيو الماضى ٢٠٠٧) قدمت، أدب ونقد، عدداً خاصاً عن الإسكندرية بعنوان «إسكندرية ماريأ وترابها زعفران».. ولأن الإسكندرية أكبر من أى عدد فى مجلة فقد هاتنا - فى ذلك العدد - شخصيات وموضوعات مهمة عديدة.

وملفنا فى هذا العدد «إسكندرية كمان وكمان» هو استكمال لعددنا السابق، واستدراك لما هاتنا، واعتذار لمن غاب عنا فى ذلك العدد، وعلى رأس هؤلاء الذين غابوا عن إبراهيم عبد المجيد، الروائى الكبير والصديق الكبير، الإسكندراني الذى أعطى الإسكندرية فى رواياته الجميلة قدر ما أعطته الإسكندرية فى روحه البحرية.

ونحن ندرك - مع ذلك - أن الكثير قد هاتنا هذه المرة أيضاً. فالإسكندرية أوسع من أى كتابة عنها، وأكثر من تصويرها فى كلمات.

هل يمكن حصر الأسطورة فى بضعة صفحات بيضاء؟

أدب ونقد

مقاطع من «الصيد واليمام»

إبراهيم عبد المجيد

الإسكندرية، مدينة تقع على الساحل الشمالى لمصر وبناها الإسكندر المقدونى وأعطاه اسمها . وهى بموقعها الجميل، مصيف كبير .
لم يفكر أن بالإسكندرية أروضة وقطارات ، وفى أيام يؤسه التالية، كثيراً ما كان يضحك حين يتذكر كيف سأل تلميذ المدرس «أين كان يصطاف الناس لو لم يكن الإسكندر الإسكندرية؟»

لم يكن قد رأى هذه المدينة، ولا كان يحلم أن يراها، فقط يتكرر اسمها فى كتابى التاريخ والجغرافيا، ووحدة من بين الأسماء العديدة للمدن والأقطار، كان له وقع خاص على سمعه، وتأثير غير مفهوم على عينيه. مرة يقول أن جرسه جميل، وحرره الكثير لافتة للنظر. ومرة أنها من بين كثير من المدن تنطق مسبوقة بالألف واللام. هكذا هى دائماً فى الكتب والإذاعات. فهى مدينة تختلف بالتأكيد عن غيرها. وشيء يقال كأنه معروف من أول الزمان. وهى وإن شابتها بعض المدن أو الدول فى ارتباط اسمها بالألف واللام، فرسم الإسكندرية أو جرسها، منفرد كشجرة وحيدة فى صحراء واسعة من رمال أو صخور . لكنه وقد سمع الجميع ينطقونها «إسكندرية» فى حديثهم اليومى، بعد أن دخلها من بابها الواسع الذى يدخله الغريباء كل يوم، فكر كيف ينطقون

اسمها بإهمال. أى عداوة تقوم بين الناس والمدينة، أو أى محبة تلك التى تنتهى بعدم
اكتراث؟

لم يكن مهتما بأن يجد اسم المدينة فى بقية الكتب، فقد كان يذاكر جيداً لكنه رسب
ثلاث مرات متوالية فقال أبوه كأنه يتشاءب.

- لا استطيع أن أعيد قيديك مرة أخرى. عشرة جنيهاً لا أملكها مرتين فى عامين،
اعمل معى.

راى أباه ينام فوق الحلم بأن يراه ناجحاً فى الإعدادية فيترك كفر الزيات، فناجحاً فى
التوجيهية فيفادر طنطا، ثم ناجحاً فى الجامعة فيعود من القاهرة شيئاً كبيراً. أما هو
فلم يكن يحلم. كان يشعر دائماً أنه وحيد يمشى العراء. وأحس أنه خذل الرجل الذى
كان سيدبر النقود - لو نجح - من دمه أو شك أن يقبل يديه محبة حين أعلنه بالعمل
الذى يكرهه!



سننتقل إلى الإسكندرية

قال أبوه مهموماً فى مساء اليوم التالى فرأى أمه تصمت طويلاً، وأطال أبوه صلاة
المساء.

- هناك سكن لنا؟

قالت الأم وما فرغ الأب من صلاته . سلم وقال فى اقتضاب .

- سكن المصلحة

كانت ثياب أبيه فى تلك الليلة أكثر اتساخاً. علق بها مازوت كثير وكذلك كانت يداه
اللتان لم يفلح، الجان فى تنظيفها تماماً، واللتان كثيراً ما قلبهما أمامه داعياً إياه أن
تجتهد لينجح حتى لا يصبح، عسكري دريسة، فلا ذنب له كى يخلع القضبان القديمة
ويركب الجديدة، أو يحمل الفنكات الخشبية والحديدية الثقيلة ويحفر أرضاً بهمة أو
يخرج فى قلب ليالى الشتاء لإصلاح ما ينجم عن الحوادث الطارئة فى وقت توجب فيه
نوم الملائكة والشياطين. وكان مثل أبيه يكره ذلك. يكره أكثر، سكن المصلحة، الذى
يعيش فيه عمال الدريسة.

فهو بعيد عن القرية، عن المدرسة. عن المدينة. عن كل شىء. بيوته العشرة يضمها
الخوف بالليل ومن بعيد تخيف! تقبح فيها شمس النهار وتبدو قد نساها الدهر! وفى

كل الأحوال يبدو، السكن، شيئاً سقط من قطار سريع ولم يسأل عنه أحد.

أعادت أمه السؤال كأنها لم تسمع . أعاد أبوه الإجابة كأنه لم يقل. قال المدرس وقالت الكتب إن الإسكندرية مدينة جميلة، لابد إذن أن سكن المصلحة بها مختلف. سيكون بعيداً عن القطارات العابرة فلن يتفرح عليهم أحد. لن تثير عجلات القطار غباراً تنثره فوههم لن يخرج الأطفال الحفاة ليقذفوا القطارات بالحجارة، سيكون الأطفال مثلما كان يدركون من كثرة القطارات واختلاف وجوه ركبائها، أن الدنيا واسعة، وربما لا نهاية لها، بل أكبر من الكرة الأرضية ولا تدور في فراغ مثلها!!

لم يستطع أن يعلن لأبيه أن الإسكندرية لن تكون قاسية، إنه يحبه. حين دخل مدرسة القرية، التي تبعد ثلاثة أميال يمشيها مرتين كل يوم، عرف أن أباه عظيم لأنه الذي ركب وفرد القضبان الطويلة، التي يمشى بينها وفوقها كل هذه المسافة حين التحق بالمدرسة الإعدادية رأى المركز. صارت المسافة خمسة أميال. صار يحب أباه أكثر فهو مسكين ليعمل كل هذا العمل، ولا يجب أن نترك أمه الدجاج يمرح في الحجرة فيقلق نومه، خاصة وأن كثيراً ما تصعد دجاجة إلى صدر أبيه وتنقر عينه حينهض، ولا يستطيع النوم مرة ثانية. وحين رأى المدينة لأول مرة، وكانت مدينة طنطا، خلال رحلة مدرسية، ركب القطار وزار السيد البدوي. صلى مع زملائه وعاد يفكر، أن رجالاً مثل أبيه لابد قصار العمر. لكنه أيضاً فكر لماذا حين يذكرون «القرية» في كتب المدرسة، يقولون بعدها «المدينة» ولا يأتي ذكر «المركز»؟. لم يكن قد رأى في طنطا مصانع ولا مداخن مثل التي في كفر الزيات. تساءل كثيراً حتى أدمن التساؤل. صار يحدث به نفسه بصوت مسموع ففاجأه المدرس.

- بماذا تتحدث أثناء الدرس؟

ارتبك. تلثم ثم انطلق يسأل فقال المدرس دون تردد كأنما أنتظر السؤال.

- دائماً يا ولدي لا قيمة للأشياء النصف النصف.

ما كاد يحاول أن يفهم حتى رأى العرق يقفز فوق جبين المدرس الذي جعل يتراجع قليلاً قليلاً حتى جلس إلى مكتبه شبه منهار ثم أشعل سيجارة بيد مرتعشة، وأخذ نفساً عميقاً وطأطأ رأسه، ولما زفر سمع صوته، وخرج الدخان قوياً متمسكاً أصطدم بالمكتب، فبعثر في شكل دائرة واسعة. ظل هو واقفاً لا يستطيع الجلوس. أحسن أن انفصل صار فارغاً ولم يعد به غيره والمدرس الذي وضع السيجارة بين شفتيه، ثم أحاط

رأسه بكفيه، واستغرق في النظر إلى مكتبه قليلا، وسرعان ما خرج معلنا أنه لا درس اليوم.

مغتما رأى أباه ينام، بات هو يفكر في القسوة والجمال!، لن يفهم أبوه ما تقوله المكتب عن الإسكندرية. عند الفجر تعب. ما كاد ينام حتى شق المطر الذي توحّد بالليل صوت صراخ كهفي.

• • •

- خذني معك اصطاد

جذبت الطفل بعيداً. أحضرت بلوفر.

- ارتديه تحت الجاكت.

ارتداه في تحفز. ناولته الجاكت الكاكي المبطن. ارتداه في تحفز أيضا.

- أنت متوتر.

تناول البندقية الخفيفة بطريقة تؤكد أنه سيقول أحداً.

- ألا تقلع عن صيد اليمام؟

نظر إليها بحدة ودهشة. أغمضت عينيها.

- أما أن لك أن تكفي؟

- خمسة عشر عاماً تصطاد اليمام؟

- أنك تأكلين مما اصطاد..

لم يفهم، ربما لأكثر من ألف مرة، كيف تنظر إليه، وكما يحدث كل يوم، أرادت أن تقول

شيئاً فخرج شيء آخر.

- لكنك مريض.

واقتربت منه. سعل خفيفاً ثم بقوة. ترك البندقية والتفت يبصق بعيداً عنها. ناولته

كوب ماء.

- اشرب

أشاح بذراعه. وضعت الكوب فوق كوميدينو. لم تستطع أن تمنع الدمعيتين. استدار.

أحكم الجاكت. علق مخالاته حول كتفه. أمسك بالبندقية من جديد. غادر الحجرة

بخطوات ثابتة مثل إله.

- خذني معك اصطاد.

سمع الصوت وهو يعبر الصالة . سمع الطفل يبكي فعرف أنها تنهره .

لحقت به عند الباب .

- متى ستعود ؟

أول مرة تسأله ذلك .

- اليوم طبعاً

قالتا بفتور . لكنه استدار . إنه إنسان طيب يتأمل عينيها الدامعتين كل يوم .

- خمس سنوات ولا صيد ومازالت تخرج . اليوم بره شديد ؟

- لا تخشى شيئاً .

ربت علي كتفها . استدار ثانية . فتح الباب . أغلقه لأول مرة بنفسه .

قال بعد إن غادر البيت ، الحمقاء تقول أفى لا اصطاد . فكر أن الحماسة كثيراً ما تصدر عن قلب وديع . أحس أنه يمكن أن يقترب منها . أن يعود بهاء الأيام الأولى . آه لو يفهم ماذا باعد بينهما . بسرعة وجد نفسه قد وصل إلى منطقة الصيد لاحظ أنه لم يرفى الطريق أحداً . لم يقابله إلا وجه الريح .

حين تتشابه الأيام هي زمن ، لا يدركه الناس . وحين يفكرون يعرفون كم هو قبيح .

صوته لم تتغير كثيراً اليوم والأمس - الشتاء والصيف - هذا العام والماضي . يده وعيناه . بندقيته وحبات الرش الدقيقة البيضاء . المخلاة الكاكي . السروال الكاكي . الجاكت الكاكي . الحذاء الأسود الثقيل ذو الرقبة فوق السروال . الأنف الرفيع عالى العظمة . العينان الغائرتان والهالة السوداء حول كليهما . نظراته الفاحصة للسقف المغطى لنصف الرصيف . البناء المرتفع عن الأرض بين القضبان . العريض عشرون متراً . الطويل ألف متر . بلاطه أسود مربع واسع . الفجوات قنوات بين البلاط . تستقر فيها حبات القمح ، الأذرة ، الشعير ، الفول . العمال الصاعدة حاملون . دائماً . سقف الرصيف عال . رمادي قائم . بنى متآكل . مائل إلى الجانبين . الواح الصاج التى يتكون منها كبيرة ومتعرجة . ثقب كثيرة تتخللها . هي الصبب تنفذ منها الأشعة فتفترش الرصيف ببقع شوهاء من الضوء . هي الشتاء فراق . الرصيف يكاد يدخل جوف الأرض . الشمس تستكن فى جوف السماء . تغطي الأرض ظهراً . العوارض الحديدية الممتدة تحت السقف تحمله . تستند على الأعمدة الضخمة على الجانبين . الأمشاش الصغيرة فوق الأعمدة كثيرة . تحت الألواح وبين العوارض أكثر . لكنها أمشاط عصافير ! على جانبي الرصيف عريات السكة الحديد المحملة والفارغة . المسطحة ينقلون فوق

الدبابات والمدافع ويمرح الجنود. المخلقة ينقلون بها الغلال. النصف مغلقة ينقلون عليها أجولة البصل والثوم والبطاطس وحزم القصب. أبواب مغلقة وأبواب مفتوحة. الظلام داخل العربات الفارغة والنور حولها. صوت وقع القدم داخل العربة عريض رنان. القدم مرهفة. صوت اصطدام قطرات البول بأرض العربة الحديدية يرتاح إليه. الآن لا يشعر برغبة فى التبول. الوقت ما يزال مبكراً. لكن برد اليوم مختلف رغم أن الشتاء الطويل يأتى كل عام. إنه يعرف ذلك ولا يستغرب له. من سبق أن استغرب لدوران السنين؟ لكن اليوم لا أحد يقابله. لا عمل. الرصيف خال. الأرض صفة الأخرى على الجانبين تبدو كذلك. العصافير القليلة تطير وهو لا يصطاد العصافير لابد أن يجد اليمام. الوقت لا يزال مبكراً. يسمع خشخشة أوراق مهمل تطيرها الرياح فوق أرض الرصيف. لا ينزل عينيه اللتين يسمح بهما السقف. أكثر من عشر سنوات يقتل اليمام. أكثر من عشر سنوات يرفع عينيه. خمس سنوات مؤامرة.

لكن اليمام لن يستطيع أن يمضى فيها إلى الأبد. شئ ما فى أعماقه يهتف بذلك الهرم صيد وفير. اليوم بداية أو نهاية. ربما بعده يحطم بندقيته. يهتزل يلقى بحبات الرش إلى المرحاض.

يسمع عواء الرياح رغم أن الفضاء متسع. والأرض صفة مفتوحة الجوانب يرى عربات السكة الحديد الفارغة والمحملة على جانبي الرصيف كطابوري حزن من بينها يرى عربات أخرى على الأرض صفة المجاورة. لا يزال لا يرى أحداً. ربما حين غمر النور المدينة تعلق الناس بخيوطه الواهنة وصعدوا جميعاً إلى السماء وهو بعد نائم مع زوجته. علمته العربات الصمت. علمه شتاء الإسكندرية الخشوع. كيف يكون الفرح فى شتاء

دافئ؟

●● فى الأيام الباردة كان يفتح صدره للهواء يستقل الأتوبيس من «القبارى» إلى «محطة الرمل». يبدأ سيراً سريعاً على الكورنيش. وحين يخلو الطريق يجرى. الهواء يكاد يحيطه إلى الرصيف المقابل. وهو يخب منتشياً كفرس أمتلك زمام السهول الواسعة. ينظر إلى البحر الهائج. يسمع صخب الموج فيسرع أكثر. يرتطم المرج بالصخور السوداء الضخمة الموازية لسور الكورنيش ويتجاوزها فيطوله أو ينسكب فوقه. فينتابه خوف الطفل الصغير تلقى أمه عليه الماء البارد لأول مرة. يضحك لأنه لا يجد أحداً يتعلق بكتفيه. لا ينتقل إلى الطوارىء الآخر إلا بعد أن يصل إلى «سيدى جابر». يعود أقل سرعة. غالباً ما يتهاذى متسكعاً. كثيراً ما يمر بيده على جدران المنازل



الربطة فيسقط بعض قشور من دهانها، أنفاسه تصير منتظمة . يرى المقاهى التى تزحم مقاعها الطوار بالصيف مغلقة. يمر ببارات كثيرة وملاة فيتسلل إليه صوت موسى فى مختنقة. يرى زحاماً أمام مسارح الأفراح. لا ينقطع عن النظر إلى الأزقة العديدة التى تفتح أفواهاها فى بلاهة على شارع الكورنيش وتمتد إلى الجنوب مخترة شارعى تانيس وطيبة. يلحم أحياناً فتاة مسرعة . امرأة تتحدث إلى شاب وتحاول أن تضم معطفها الذى يطيره الهواء. رأى مرة أربعة شبان مبعثرى الشعر يرتدون سراويل ضيقة ، يحيطون بامرأة مقعبة بين أرجلهم ، عارية تضم ساقها إلى صدرها وتلف ذراعها حولهما وترتجف وتضغط أسنانها تكاد تأكلها. كان المكان حولهم خرابة تفرقت فوقها الحجارة وأكوام القمامة. ما كاد يقترب منهم حتى التفت إليه الشبان الأربعة بلا مبالاة تشى باستغراب . أراد أن يقول شيئاً لكن عيونهم صارت شرسة. سمع صوت المرأة بين سيقانهم مشروخاً باكياً. قالت ، امشى يابن الكلب، ويدا أنه هو سبب محنتها. لم يفهم شيئاً فانصرف مكملاً سيره . مرة أخرى تأخر فى العودة حتى كاد الليل ينتصف . كان قد جلس كثيراً على الشاطئ البارد. لم يكن فى الجو ريح ، ولم يكن الموج هائجاً. تنشق رائحة اليود وابتهج . فكر فى السمكة التى فى بطنها خاتم سليمان. من يصطادها وكيف ستكون حياته؟ وفى عودته لم يفكر فى شيء . وصل دون أن يدري إلى كامب شيزار . بالقرب من كازينو اللؤلؤة الزرقاء شاهد امرأة تقف فوق الطوار المقابل وتمسك بيديها ممود النور وتضحك بصوت لا تسمعه الشقق التى يسير تحتها والمظلة فصل الشتاء. كانت عارية أيضاً. بدت تحت الضوء الأصفر لامعة وشاحية. جعلت فجأة تصرخ بكلمات بذيلة ويختلط صوتها بصوت الموسيقى المنبعثة من الملهى الذى يجلس أمام بابيه رجل سمين جداً. فكر أن يعبر الشارع إليها. لكن البحر المظلم خلفها بدا له وحشاً قديماً يتشاءب وهو يسمع صوت موجه الهادئ الوقور يخاف أم يشفق؟ لم يعرف. ظلت تتلوى حول الممود وهو ينظر من الطوار الآخر. تقدم. فتحت ذراعها على اتساعها وفاجأته.

- تعال يا ابن القحبة!، اخذوا هدومى وتركونى. وإنت ماذا ستأخذ؟
وشخرت . كانت من الطوار الآخر تبدو جميلة وإن كانت منكوبة أهاجت أحزانه . حين اقترب رأى أن أسنانها ساقطة، وشعرها أبيض أغلبه، وثديها طويلان، وذراعها كعودى جريد. تركها وعاد أخذاً طريقه يفكر لماذا يكون شعب الإسكندرية قاسياً؟ وبلاحقه صوت ضحكات الرجل السمين البشعة كأنما هى قادمة من تحت البحر، فيشعر أنه أبله

وبالبلالة تنتظم الكون.

• • •

كان حين يصل إلى محطة الرمل ينظر إلى تمثال سعد زغلول. يتعجب من شأهه ..
يترك ساحة التمثال إلى موقف الأتوبيسات خلف الموقف يرى بعض النائمين وقد
تدشروا بقطع عريضة من الكرتون وكميات من القش أو الخيش. وكان كثيراً ما يتساءل
كيف لا تطير؟ ومن حول الجميع كانت تصعد رائحة البول والبراز الكثيفة. وتحت
المظلة لا يجد إلا قليلين يقفون متباعدين متوحدين مع البرد.

كان ينزوى في ركن . يختار لنفسه مكاناً بعيداً أيضاً وينتظر . ولا يدري هل لأن
الإنسان حيوان مجنون لا يمشى على طريق إلا وغيرها، أم لأنه بقدر ما يستسلم للملل
يرغب في كسر نمط الحياة العادي، أم لأسباب أخرى، كان وهو تحت المظلة. يراقب
الزقاق القصير المجاور لمنشأة المعارف والمؤدي إلى شارع سعد زغلول. الزقاق يواجهه من
بعيد. ويتابع هو العدد القليل من المارة وهم يتدفعون داخله أو منه. البعض يحمل
شمسية . البعض يقفز قفزات واسعة فوق المياه المنسابة جوار الرصيف . وكثيراً ما انت
حافله ولم يطفن. المندفعون إلى شارع سعد زغلول يبتلمهم ظلام أوهم وحش واسع
والقادمون لا يأتون إلى المظلة. لا يدخلون شارع الغرفة التجارية. لا يتجهون إلى
موقف الترام القريب.

لا يصعدون إلى السماء. يدخلون جميعاً الشارع الضيق المجاور للغرفة التجارية على
يسار الزقاق. تكرر ذلك في كل ليلة.

أوشك شتاء أن ينصرم فغادر المظلة متجهاً إلى هذا الشارع. لم يجد فيه غير بعض
عريات يد مغطاة بالشمع الأبيض ومربوطة بحبال ولا يظهر ما تحمله.
هيماً بعد وفي وقت مبكر عن ذلك رأى فوق العريات تفاحاً أحمر وأجهزة كهربائية
صغيرة.

لم يجد في الشارع أحداً ممن دخلوه وهو تحت المظلة. وقف قليلاً فلم يأت أحد من
شارع سعد زغلول ! لم يفكر في شيء مخيف ! فكران الدنيا عاندته كثيراً، وحين فتح
باب خشبي صغير وخرج منه عجوز جعل يمشى مرتكناً على جدران المنازل، لمج خلف
الياب مقاعد ورجال وسحب دخان فدخل.

منذ تلك الليلة صار هذا البار قرار طقسه الشتوى على الكورنيش. وسرعان ما أقلع
عن هذا الطقس . صار يخرج من منزله قاصداً البار. لم يندش حين دخل أول مرة،

ولم يجد أحداً يبدو عليه أنه قادم قبله مباشرة. لم يفكر في أين يذهب الناس الذين يدخلون الشارع قادمين من الزقاق القصير. لاحظ أنه بعد دخوله لم يدخل البار أحد. لاحظ ذلك فيما بعد وحتى اليوم. كان الجالسون متبتلين حول الزجاجات القائمة وأطباق الترمس والخس والجبن وقطع الخبز. وتحت سحائب دخان السجائر الأبيض والأزرق التي لا تلتصق بالسقف الملون، ولا ترتاح على المناضد، كان يسمع شرشة غير مفهومة. وجد نفسه يقف مرتبكاً، فأتجه إلى الجزء الداخلى من البار وجلس على منضدة بعيدة. أتاه الجرسون فصار أكثر ارتباكاً.

بيرة.

قال بسرعة كقفزة الأرنب. لكن الجرسون الأريب انحنى حتى لا يسمعه أحد.

- أحضر لك كأس آبتيان يدفلك.

كان بالفعل ينتفض - لم يفهم أن الجرسون أراد أن يعلمه أن الخمور أنواع، هز رأسه موافقاً. جرع كأس الأبتيان بسرعة كما يشاهد في السينما حين يكون البطل مقدماً على جريمة. خرج بعد أن دفع الحساب الذى وجده قليلاً.

لقد شرب خمسة كلوس. صار دافئاً حقاً حتى أن الأمطار انقطعت. بلغت البالوعات المياه الثقيلة. صارت الشوارع تبرق تحت الأضواء الشاحبة. ازدادت الناس وصارت تمشى في انتظام وتضحك وتدوى ضحكاتها في الفضاء الرحب واستدار سعد زغلول فوق قاعدة التمثال، وأعطى ظهره للبحر، وانحنى فارداً جسمه وشاربه وذراعيه فوق المدينة وابتسم، فتعجب كيف يقولون أن السكر «بهذلة»! وفي الأتوبيس شغله سقوط قطرات من المياه من أسفل السقف، فصار يتابعها قطرة قطرة منذ أن تظهر وتبتلور وتكبر حتى تنفجر وتسقط على أرض الطريقة التي بين صفى المقاعد. أدرك فجأة أن الحرارة التي كان يشعر بها حلقة، كانت بسبب عدم تناوله شيئاً من المرة. قرر أن لا ينسى ذلك فيها بعد.

●● في منتصف المسافة المغطاة من الرصيف توقف. منذ بدأت الصيد في هذه المنطقة، كان بعد أن يقطع الرصيف كله، يعود في الاتجاه المعاكس على الرصيف المجاور. يصل إلى نقطة البداية مرة أخرى حيث يتصل الرصيفان عبر مربع متسع من الأرض الخالية. وفي وسط هذا المربع يجلس عند كشك الشاي.

تقدم له قمر، السمراء، الشاي الذى يحبه. يكون قد اصطاد بعضاً من اليمام. كثيراً ما اشترت منه يمامة أو اثنتين. واليوم يشعر بحاجة شديدة لشرب الشاي وهو بعد لم ينته

من الرصيف . قال لا بد إن الوقت يمر سريعاً . إنه يفحص السقف جيداً . يدرك أن المسافة التي قطعها صغيرة يشاهد العصافير القليلة ولا يرى اليمام . لا تكف الريح عن الصخب يتعجب من نفسه كيف يسير دائماً رافعا البندقية وكأنه سيجد اليمام على غرة . أو ربما في كل وقت!

كيف أمضى السنين الطويلة رافعاً عينيه ويندقيته مستعداً للتصويب في أى لحظة أى يقين بالفوز؟ ربما إحساس بأن الفرصة لا تتكرر . يخفض البندقية ويمشى مهلاً . صوت الأوراق التي تخرجها الريح لا يبتعد عنه . صوت اهتزاز الواح الصاج المهترئة بالسقف . هذه الأرضة قديمة جداً . الرصيف الذي يمشى فوقه الآن لاشك أقدامها . أنهم يسمونه رصيف «الباشا» وهو الوحيد الذي ينتمى باسمه إلى شخص لعله أول من أقام الأرضة . أن أحداً لا يعرف من هو لكن لابد أنه «باشا» فوق كل «الباشوات» ربما يكون الخديو إسماعيل نفسه الذي دخلت السكة الحديد في عهده . لكن هذا لا يعنيه كثيراً . أنه يقف بغتة . تماماً كمن تذكر شيئاً اجتهد في تذكره ولم يفلح ، وحين بدأ أنه نسبه ، قفز إلى ذهنه في وقت لم يستعد له أنه يري كشك الشاي ولا قمص السمراء صاحباته حين بدأ جولته منذ قليل . لم يمر بهما رغم أنهما في بداية الرصيف . وهو لا يراهما الآن حقاً . الرصيف الممتد أمامه متسعاً خالياً ، يلتحم عند بدايته بالأرض المتسعة الخالية الآن من كل شيء . بالأمس كانوا موجودين المرأة السمراء التي بدت توقفت عند سن الأربعين منذ خمسة عشر عاماً قالت له أمس فقط لماذا تنظر إلي ، بعد خمس عشرة سنة أدركت أنه ينظر إليها أو أحست بنظرتها . وبعد هذه السنين الطويلة أدرك أنه لا يفهم معنى نظراته ضحك . قالت:

- أحبك يا صياد اليمام . هل تعرف؟

ضحك أكثر . قالت .

- الست متزوجاً؟

استمر يضحك . قالت .

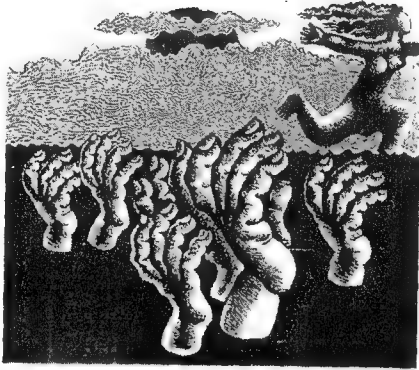
- وإننى جادة - أن الأوان أن تفسر إلى نظراتك

لم يستطع . قالت .

- كنت أنا أيضاً أنظر إليك لكنك لا ترى .

أحمر وجهه . كان بالفعل لا يرى

قالت:



- لا انت لا ترى إلا ما تريد. اليمام.

ووجدتها جادة تحرك في وجدانه قاع جبل. ماذا يقول. كيف يفسر نظراته التي لا نفهمها يذكر فقط أول مرة رآها وفكر أن المنطقة واسعة. والكشك صغير. راوده عمال وجنود يتغيرون. ويقمر، السمراء تقف وسط البرد تبدو لا تعرف من الدنيا إلا هذا المكان. لم يفكر أبعد من هذا. وظل ينظر إليها. سمراء ذات عينيْن عسيلتين، لم يعرف على طول السنين لها زوجاً أو ولد. أتعد الشئ بنفسها وتقدمه لزيائنها وتجمع النقود لتضعها فوق صدرها دون أن تنظر إليها. وصدرها المرتفع في وجهه لا يثير فيه رغبة. لكنه يود لو نام فوقه لو ارتاح. أه. الراحة على صدر امرأة خصبة. لكن كيف وهي بلا أصل أو فروع. الحنان الذي ضاع. القسوة المعلقة فوق رأسه، تلهيه بسوطها الناري.

محمد حافظ رجب:

ربيب محطة الرمل

على عوض الله كرار

للمكان فعل سحري في حياته الشخصية و الإبداعية... في الحقيقة، لا فصل بين
حياته هاتين... كان يَمَكُثُ نفسه (على وزن: يُمرَقَص- وتلك من مفردات لغة كرة
القدم التي نافسها بقصة جميلة هي " الكرة ورأس الرجل ") .

عمل بائعا للتسالي في براح محطة الرمل بالإسكندرية، تحيطه عناصر الكون الأربعة،
تلك العناصر التي عرفها الأقدمون : ماء بحر مالح : تراب أرض تحول إلى بلاطات
تصنع أرضية جديدة للمحطة : ونار شمس تعصره ظلاً يحاول الإمتداد إلى ما تحت
أفشيات أفلام السينمات ، وفاتناتها ذوات الصدور الممتلئة بعيون كائنات تروح و تجئ
ضلالها راغبة في تساليه هو، وتسالي حكايات الأفلام .

كانت طرقات تساليه (اللب خاصة) هي الموازية لطرقات القُبل على شاشات
السينما، وهي البديل غير المانع من مراودة الشاشة للمراهقين المجذوبين للقطات
ملتهبة يلتهمونها بأسنانهم وتساليه .

و العنصر الرابع (= الهواء) كان مشغولا بأطراف الحسان و خصلات شعورهن... كان (حافظ) يحبه هكذا : مشغولا بالأطراف، بينما عيناه هو مُتدبّتان في عيونهن المنشغلة

أحيانا بمراقبة وضع الذراع المناسب على الجهة المتسلل من تحتها الهواء النافخ، المكور
الرافع لجونلاتهن الشبيهة بجوئلة (نثالى وود) فى فيلم (ثائر بلا قضية) بطولة
(جيمس دين) الذى حل هو أيضا ببنطلونه (الووتربروف) على سيقان و مؤخرات
المراهقين ضيفا لصيقا، هابطا حزامه - ستاند باى - لأى محاولة هوائية جريئة.



كانت محطة الرمل هى الشاشة السينمائية الريانية لحافظ ١٠٠ أمده بروائع قصصية؛
كان من المتوقع أن تكون رومانسية : تفرية من إحسان عبد القدوس مثلا ١٠٠ لكن الفتى
حافظ كان فقيرا (وما زال) و وحيدا (وما زال) مات أشقاؤه العشر، وبقي هو ١٠٠ حتى
فى عمله المتواضع كبائع للتسالى كان وحده، كان المالك الأخير الواقف أمام بنكته
الخشبية بعينين ينذب فيهما رصاص حلف شمال الأطلنطى المتحول إلى مصهور
تشكله مطبعة قديمة حروفا ناتجا قصص جديدة هزت المشتغلين بهذا الفن .

كانت هذه الوحدة توحده مشاعره وأحاسيسه تجاه كائنات تتغير قمصانها وفساتينها
كل يوم، وتتنوع ضحكاتها و ابتساماتها . كائنات تهبط المحطة لتتفرق إلى شارعين من
أهم شوارعها : (صفيه زغلول) و (سعد زغلول) ، ومنهما يتفرقون - ليس كلهم - إلى
شوارع أخرى لشراء حذاء جديد ، أو أى من مستلزمات تجديد الجسد و تزيينه ١٠٠ أما
هو، الذى عصمته وحدته و توحده الداخلى من الإحساس بالدونية.

فيهبط إلى المحطة و الشمس فى تجاه صدغه الأيمن يبيع تساليه ، بينما العرق
المتفصد من جبهته - فيما بعد - نازلا عبر منحنيات الوجه؛ ينبئ بأن الشمس قد
سكنت نافوخه؛ محولة إياه إلى قرن تلقى فيه، من عينيه، كائنات محطة الرمل
معجونة بوجدانه المأجور - بلا جور - عند غريزته الكتابية الغزيرة فى كيفها الإنتاجى
المنطلق ب (الكرة ورأس الرجل) التى تأخر نشرها خمس سنوات (قدمها للنشر عام
٦٣ . ونشرت عام ٦٨) ، مما أوقع الوجدان العام فى خطأ ربط قصص هذه المجموعة، و
ماتلاها ، بما أصاب مصر و المصريين من خيبة أمل فى قادتها إبان هزيمة ٦٧؛ ف
(حافظ) وقصصه لم يكونا مجرد رد فعل لأى حادث مهما كانت فظاعته، و إلا لجاءت
قصصه على نحو تقريرى مباشر، محملا ببضعة رموز سخيفة ١٠٠ كانت (الكرة ورأس
الرجل) نتاج و محصلة سنوات قضائها فى محطة الرمل (من ٤٩ إلى ١٠٠)، سواءها و
أنضجها على نيران هادئة صنعها ائتلاف فوران وجدانه بفوران أجساد المراهقات

المشتريات لتساليه لزوم الطرقة فى ظلام دار العرض ، وكأنها مشاركة اشتراكية منهم فى صنع مؤثرات صوتية تتضام ومؤثرات الفيلم بغية انتاج خصوصية ما لحفلتهن السينمائية.



مافات- بالنسبة لحافظ - يشبه أساس البنايات المأمول لها أن تطول السحاب ، معظمه تحت الأرض ، لا يرى ، ولا يستنفع به مباشرة. هكذا كان مجتمع المحطة المنظور

و المصنوع من قبل (يكسر القاف) عابرات هن الأساس المختفى والحامل لمنظور آخر يخص (حافظ) وحده، ولكن حين كبرن، ومال فورانهن إلى نوع من هدوء، مالت عمارته القصصية كبرج (بيزا) الذى تزايدت معدلات زيارة سياحه بسبب هذا الميل الذى يلتقطون له وهم بجواره صوراً تذكارية



ثم يهرب (حافظ) من جحيمة الخاص إلى النعيم الذى يتحرك من أمامه، ومن خلفه، ولو فى الخيال. دون أن يدري كان ملتزماً بواقعه الإجتماعى الفريد - هو وحيد بلا شقيق. بلا ابن. بلا صبي يعاونه على عمله. وحيد فى بقعة وحيدة على أرض المحطة لا يبرحها طوال اثنى عشرة ساعة تطول أيام الخميس والجمعة والسبت ، تلك الأيام التى يتلو كلا منها يوم راحة أسبوعية لعنصر من عناصر الأمة المصرية.

لذا كانت قصصه تنحو للخلاص الفردى ، لكن انتماءاته فى الثلث الثانى من الليل لعالم الماركسيين وجهته - دون توجيه منهم - إلى مخاصمة السلطة فى شخص أبيه ، عكسهم تماماً ، تكتيكاتهم فى الغالب كانت تقوم على محاربة رأس السلطة حتى ولو دهسوا بالنعال داخل المعتقلات. أما هو، فيحسه الشفيظ ، ودون موارد ، أولف و دوران ، توجه بنقده مباشرة إلى هذه الرأس ؛ و بقتصص غير مباشرة (١٠) ثم يخفه أنها أطاحت بروس الناس ، طبعاً ليس بمثل ما ذهب إليه (الحجاج) سنة (١٧١٤) ، ولكن بالمجاز ، حيث أبدلتها بكرة قدم حلت نواديتها محل الأحزاب السياسية التى اغتاث رأس السلطة تلك ؛ فكانت (الكرة ورأس الرجل) : المجموعة القصصية الثانية لحافظ ، واتى لفتت إليها وإليه الأنظار، ثم أكد موهبته الطليقة بواقعة أخرى هى (مخلوقات براد الشاى المغلى)

عدد سكان الإسكندرية كان و مازال فى ازدياد ، ومحطة الرمل هى النهاية السعيدة لمحطات سيدى بشر ، وجليم ، وستانلى ، ورشدى ، وكليوباترا ، وسبورتنج ، وكامب شيزار... وهى - أيضا - البداية لسعادات أخرى تمثلها : فأتريينات عرض البضائع التى هى فى مستوى عين الرانى ، لا جيبه أحيانا : وأفيشات أفلام لا ترى بوضوح إلا من بعد كاف ، لذا احتاجت الأولى إلى فاصل من زجاج ، والثانية إلى فاصل من فضاء ، والاثنان (الزجاج والفضاء) فى محطة الرمل لا يفترقان فى شئ عن بعضهما البعض .

والترام (ببطله اللذيد ، وسيره عبر طريق مواز للبحر) يتناسب وفتية وفتيات تمر دقات عمرهم ببطء مماثل ، كأنهم يودون لو وقف العمر بهم تحت العشرين ، مثلما أوقف عمر البحر عند شبابه البض... كان الترام هو المراكز لهذه السعادات المتحولة إلى كيف جديد يذوب النازلين فى محطته الأخيرة (الرمل) ، فلا يصبحون سوى مجرد فرحة تتشكل ملامحها بملامح أشياء المحطة و شوارعها .
(وبالمنااسبة : للمفردات العاملة لصالح فقراء النازلين إلى المحطة مغزى أخيله على هذا النحو :

محطة الرمل هى عيدهم...

وسندوتشات هؤل محلاتها و الفلافل هى وقودهم ، وأيضا هما (الفول والفلافل) أسمنت المعدة : حسبما يطلق عليهما الفقراء ، ومع ذلك فهما عامل مشترك بين كافة الطبقات الاجتماعية...

والمياه الغازية بإستيمها الفوار هى خمرهم منزوع الفعل الدورانى لصالح دوران شريط الفيلم السينمائى الذى سيشاهدونه...

والرمل من الأسماء المتناثرة على أكثر من مكان بالإسكندرية : (محطة الرمل) بغرب المدينة. (حى الرمل) بشرق المدينة. (محطة الرمل الميرى) ، وهى محطة من محطات قطار أبى قير .

هيل كانت هذه الثلاثية (محطة الرمل ، وهؤل محمد أحمد وفلافله ، والكازويزة) اللازمة لميدينا (الصغير والكبير) ، وإجازتينا (القصيرة فى نصف السنة الدراسية ،

والطويلة فى شهور الصيف) هى مواد بناء أجسامنا التى نبتغيها لعام آخر برفقة
السينما دويلير الروح ؟

كانت محطة الرمل - ومازالت - دون كل محطات الترام (قد تنافسها نهارا - فى فصل
الصيف - محطة سيدى بشر) هى التى تتحمل المزيد و المزيد من مراهقى الإسكندرية
كانوا لا يجدون مكانا غيرها ؛ يؤكد لهم سن الالتقاء على النفس ، فهى (المحطة تلك)
الانطلاقة الفردية الحرة فى تأبطها ذراع صلبة اختارت بعضها البعض .

أما البحر ، فكان ولابد من وجود مرافق كبير (يوافق) أو (لا يوافق) على نزول البحر
، وعدد مرات النزول ، وإلى أى جهة يسبح ، وأن لا يبعد لحظة واحدة عن (عين المرافق
(كان عدد الأوامر يتناسب طرذا مع مدى ديكتاتورية المرافق (أب - أخ - عم - خال
(كان الغرق فى بحر الشاشات البيضاء أرحم من مجرد توارد فكرة الغرق فى مياه
الأبيض المتوسط على ذهن السلطة العائلية . أن تروح الروح فى بياض الشاشات
ساكنة الألوان الأكلة بعضها بعضا بسرعة جريان الأحداث ، ولا يرجع للبيت سوى
الجسد ، أحسن بكثير من عودة الروح ؛ وذهب الجسد غريفا تحت سطح شاشات
تتماوج بنبات يشكلن زرقته وفق ضربات أذرعهن و سيقانهن وتقلبتهن المرححة الفرحة .

لذا كان البشر (خارج سياق البحر والمحطة والصبا) عند حافظ مجرد كائنات أو
مخلوقات تنقص درجات عن البشر الذين يتخيلهم : مرده أو متمردين على الأقل و
حسب أنهم سيكونون هكذا ؛ لو ضم جهوده وجهود صبية محلات ومقاهى ومطاعم
وهناقد محطة الرمل وانشأوا رابطة اجتماعية ، وفى الوقت ذاته حرص على أن يدخل
فى علاقة - كما ذكرت - بشيوعيين يمتقدون أنفسهم ماشين فى الطريق الصحيح إلى
خلق مجتمع بشرى فاضل .

كان مجتمع محطة الرمل على ظاهره الراسمالى اشتراكيا من نوع خاص ، و بمعنى
آخر كان مجتمعا انتلافيا ؛ فسينمات الدرجة الثالثة تجاوز سينمات الدرجة الأولى ؛
فمثلا ، فى شارع (صفيه زغلول) الواقع فيه سينما الفقراء (الهمبرا) ؛ تقع فيه
أيضا سينما الناس (الهاى) ؛ سينما (مترو) ، وفى شارع فؤاد (الحرية الآن) تتجاور
سينما الطبقات الفوقانية (أمير) ؛ وسينما (بلزا) الشعبية التى تقع إلى جوار
سينما الأثرياء (رويال) .. طبعاً مع تسايل الطبقات على مدى الربع الأخير من القرن

العشرين ، على بعضها البعض أصبح فى مقدور ابن الفقير أن يحجز مقعدا بجوار بنت الأثرياء الذين هربوا بأولادهم إلى سينمات منطقة (سموحة) خلف محطة قطار سيدى جابر ، وحيث سعر التذكرة يعادل مرتب يومين أو ثلاثة لشاب متخرج حديثا من الجامعة ، والآن هرب فى (٢٠٠٧ م) أبناء الأثرياء الجدد إلى الشاشات السينمائية العشرة فى مول سان ستيفانو بمنطقة البرجوازية الصغيرة القديمة بحى الرمل .



كان مجتمع محطة الرمل المتلافا ؛ تتداخل فيه الطبقات فرادى داخل المحطة ، وعلى أرصفة شوارعها ، ثم ينفصل أفراد كل طبقة ، إذ تجذب محلات (تريانون) و (ديليس) أفراد الطبقة المتوسطة فما فوق ، تاركة ما يجاورها من مقاه شعبية للشعبيين ، كذلك هو الأمر مع محلات الأقمشة والأحذية والملابس ، أيضا : المطاعم ، وبنكة (حافظ) أيضا كانت صورة مصغرة لمجتمع المحطة الذى هو صورة مصغرة للمجتمع السكندري ، ففى تلك البنيكة يتجاور اللب (تسالى كل الطبقات) مع فسق ولوز الأغنياء ، وهو تجاور مستديم يستدعى تجاورا آخر - لكنه مؤقت وعابر - بين (فازلين) شعر ابن الفقير ، و (بارهان) بنت الأثرياء .



ولسبب قد يتسرب من سطور المقال ؛ انتقل (حافظ) من حضن الطبيعة والبراح إلى ظلال رطوبة حصن أبيه بشوارع جانبى من شوارع المحطة ؛ يركن فيه الأغنياء سياراتهم ، وتركن فيه معدة الفقراء جوعها على حواف موائد منتظرة أيادى محمد حافظ رجب الممتدة بوجبات الفول والفلافل والخبز ودورق المياه . فى الشارع الجانبى هذا انفصلت الطبقات عن بعضها البعض ، وأيضا انفصل وجدان (حافظ) عن جسمه ، وجدانه هناك متعلق بمحطة الرمل و عطر الجميلات ، وجسمه هنا يتحاسب بين جدران أبيه مع بطون تم تليفيها ، ويتحصل منها على قروش معدودات فيما صدره يمتلئ بروائح الثوم والبصل وزناخة الزيت . لكن كيف انتقل عاشق المحطة إلى شق فى جدار شارع جانبى .. أعود فأقول : إن الزيادة المستمرة فى عدد السكان أدت إلى ازدحام المحطة ؛ مما دفع ضابط شرطة ، هو

رأس السلطة على هذه الناحية الصغيرة والمهمة من الإسكندرية ، إلى طرده من المكان لتحتضنه سلطة شعبية هو منها ، و هي منه ، هي سلطة أبيه التي وجد (حافظ) نفسه في تنافر معها ، تنافر دفعه - في النهاية - إلى الفرار .

كان يعلم أن سماء المحطة ممتدة إلى ما لا نهاية ، فليبحث تحتها عن بقعة جديدة ؛ فقاد القطار إلى أم الدنيا والسلطات ، وكان يعرف ذلك ، بل إن حسه الذي تكون أواخر سنوات الليبرالية المصرية ، وتحرك صباه مع حركة القصور الذاتي لهذه الليبرالية (في الخمسينيات) ؛ أدرك أن أمكر الطبقات هي البرجوازية الصغيرة التي يمسك شقها العسكري بتلابيب السلطة والحكم بعد طرد الملك ، ومع ذلك فر إليها ؛ ولولا أن حركة القصور الذاتي لليبرالية استمرت لما قبل هزيمة ٦٧ ؛ ما كان في ظني يمكن أن ترى مجموعتنا حافظ (الكرة و ٠٠٠) ، (مخلوقات ٠٠٠) (النور) وقد مثلت هذه الحركة مؤسسة الأهرام الصحفية ، فترة محمد حسنين هيكل ، بمجلة سياسية ليسار (الطليعة) وأخرى ليمين (السياسة الدولية) ، إضافة للملحق الأسبوعي لجريدة الأهرام ، والضامم لعدد من زعماء التيارات الفكرية والأدبية وقتها ، ومع توقف هذه الحركة ، توقف معها (حافظ) مدة سبعة عشر عاما مراكونا في مكتب جانبي يسجل حضور وانصراف موظفي المتحف الروماني اليوناني .

ذهب (حافظ) إلى القاهرة واتقا من نفسه أنه قاهرها ، دخلها بكل شراسة أرصفت محطة الرمل ساعة قبضت ظهيرة منتصف صيف : رفس أديبا ٠٠ كسر رقبة زجاجة مياه غازية على آخر ٠٠ كان صداميا ٠٠ غشما بفنون المناورة ٠٠ وربما كان يتقنها ، لكن ثقته بنفسه (خاصة وأن قصصه المنشورة أوقفت عيون القراء والأدباء والنقاد ، مسمرتها ومصمصتها ؛ وهي في حال من الدهشة) جعلته يعتقد أن مفاتيح القاهرة صارت ملك يمينه .

لكن- وكما في أسطورة من الأساطير- كان القدر قد كتب على جبينه أنه سوف يبدأ حركته الإبداعية من أعلى نقطة ، وقد حدث ذلك ، وكانت مجموعته الثانية والثالثة ٠٠ ربما لو كان في مقدوره قراءة ما على جبينه ما تصرف هكذا بوحشية الكابوي المكلف بتطهير الأرض الإبداعية الجديدة من أوياس الأباش ، وبالمرة من بعض منافسيه .

في شبابه الغض قابل رؤوس السلطة ٠٠ على درجات سينما (ستراند) قابل (صلاح سالم) و (عبد الناصر) الذي صافحه يوم كان وزيرا للمداخلة جاء للإسكندرية

ليخاطب فى جموع الطلاب فى كلية الآداب ٥٥ وفى وقت تال استدعاء ضابط القلم السياسى (ممدوح سالم) الذى أصبح وزيرا للداخلية، ثم رئيسا لوزراء مصر .
وأخيرا رأى القدر أن يتأبط ذراع (حافظ) آخذا إياه إلى المتحف الرومانى اليونانى بالإسكندرية يسجل حضور وانصراف الموظفين ، مثلما سجل هو حضوره البهى الرائع ، وانصرافه الغامض عن الإبداع ؛ لمدة سبعة عشر عاما مركونا فى متحف حجرى لحضارتين عظيمتين آثارهما - كما أثار مجموعتيه القصصيتين - باقية ليومنا هذا .



ويبدو أن المدة التى قضاهما (حافظ) بين تماثيل الرومان واليونان قد أصابته هو الآخر بالمدمى ، فصار حجرا ثمينا لا يكلم أحدا ولا يصادق أحدا ٥٥ وكما كانت أيامه معظمها حبوسات ، حبس نفسه فى شقة صغيرة تطل على ترعة (النوبارية) ، وانقطع عن العالم ، ولكن القدر أراد له خاتمة سعيدة ، إذ أحيا فى نفوس طيبة ذكرى فتوحاته القصصية .

فهذا هو الروائى (يوسف القعيد) يساعده فى نشر (اشتعال الرأس الميت) عند سعاد الصباح عام ١٩٩٢ ٥٥ وها هو فريق مجلة (الأريعيانيون) بالإسكندرية ينشرون له (حماسة وقهقهات الحمير الذكية) عام ١٩٩٢ ٥٥ وها هو الدكتور رؤوف سلامه موسى يعيد نشر (مخلوقات يراد الشاى المغلى) عام ١٩٩٤

٥٥ وها هما سامى خشبه وإبراهيم أصلان ينشران له (طارق ليل الظلمات) فى سلسلة فصول الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٩٥ ، وها هو محمد كشيك ينشر له ، ضمن منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة (مقاطع من جولة ميم المملة) عام ١٩٩٨ ، وها هو عبد الله هاشم، عن الهيئة ذاتها - إقليم غرب الدلتا - ينشر له (رقصات مرحة لبغال البلدية) عام ٢٠٠٠ .

ولكن ، وبينط عريض : أين محمد حافظ من تكريم أكبر وأهم يقيمه له المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠ أين هو من جوائز الدولة ؟

قصص من الإسكندرية

محمد عبد العظيم على

لست بصدد تقديم نجوم ستسطع في سماء الكتابة العربية أو لأنى من أصداف الإسكندرية .. أو أى باقة شاعرية أخرى من العبارات التى تبدو كالمهدئات التى تدمنها ثقافتنا .. هذه مجموعة اخترت تقديمها استثماراً لفرصة حمس القائمين فى (أدب ونقد، على عدد يخص الإسكندرية (ربما لا يكون هذا العدد) وإيضاً رغبة فى عدم تكرار أناس سبق ونالوا تقدماً لا ثقاً وتم تناول أعمالهم بالدراسة والإضاءة واستكمالاً لجهود الرصد للنبت الأدبى المتميز وأخيراً هى شيفونية ممتزجة برغبة الفن والبحث الديوجينى.

مائدة الإسكندرية الحافلة جعلتنى أضيق دائرة البحث على الأجيال التى أعاصرها والتى توقف رصد الناقد (عبد الله هاشم) فى معجمه (معجم أدباء الإسكندرية) عند جيل التسمينيات محدداً من ضوابط المعجم أن يكون الأديب قد أصدر كتاباً واحداً على الأقل لذا بدأت أضيق البحث أكثر فى الجيل التالى ثم فى الذين لم يصدرُوا كتاباً بعد، وفى ذات الوقت لديهم تجربة كافية لرسم طريق واضح لكتابة متميزة تمنح كل منهم مذاقاً، وما أصعبها من مهمة أن تختير مجموعة من هذا العدد الذى تقابله فى الندوات المستقلة والمدجنة وندوات المقاهى، ووجود حدود لرؤيتك واختفاء بعض

الأصوات المهمة أو اعتزالها قبل الميعاد.

ثم تحديد مجال البحث في مجالى القصة القصيرة والشعر الذى يبدو متعسفاً ولكن كرم الضيافة في (ادب ونقد) محدود الصفحات، كما أننى لا ادعى الأحاطة بكل أهل الشعر فإذا كان (معجم أدباء الإسكندرية) قد تناول أكثر من ٦٣ كاتب في مجالى القصة والرواية فنحتاج ربما لعشر معاجم للشعراء في مدينة كفافيس، ولذا سميت لأضع شاعراً في نفس موقفى وكان (عبد الرحيم يوسف) ولما أحس عبد الرحيم أن البحر عميق جداً اختار أن يكتفى بأهل النثر في الشعر والذين يرى أنهم ظلموا في صورة الشعرية السكندرية لذا يقدم ستة منهم في (بروفيل) خاص ويرى أن يضيف لنفسه قصيدة في النهاية التزاماً بالموضوعية. هذا (البروفيل) اعتبرته أنا هروباً تكتيكياً من الموقف الذى واجهته وأنا اختار ثم أعاود الاختيار وأحاول أن أحدد مدى صلابة الطريق تحت أقدام هؤلاء:

يحيى فضل سليم

الشارع مرجعية قوية في قصص يحيى فضل سليم، وللخوف تمثيل كبير، وبعد مجموعة قصصية يحاول إصدارها في الهيئة العامة لقصور الثقافة يمكن الإشارة إلى وضوح الخرافة أيضاً في نصوص يحيى ولكن ما تركيبة هذه الخرافة؟ إنها مجموعة حكايات مدينة الخرافة البوليتانية: خرافات الريف المهاجرة للمدينة، الخرافات التى نسيها المستعمرون بطول التاريخ، خرافات المكان والتقاء الغرباء، وخرافة البحر. هذه الحكايات نجد لها صدى واضح ليس في نصوص يحيى فقط بل وفي ثنايا نصوص الآخرين في هذا الديوان. ربما يشير البعض لسيطرة الهم العام في نصوص يحيى إلا أن بعض النصوص تنحو للإنسانى والذاتية بشكل واضح وبخاصة (دوامات).

أميمة عبد الشافى

تخطت أميمة مرحلة الحكى بسرعة نسبية مخلفة ورائها مجموعة قصصية غير منشورة تحت عنوان (بعض ما يعرفه الجميع) وبدأت تنجذب لكواليس الكتابة ذاتها في علاقة جدلية ما بين المدينة والذات والآخر، وهناك ثلاث ملاحظات مهمة عن نصوص أميمة عبد الشافى الأولى: أنها تعتمد لخلق الأسطورة مستفيدة من تركيب المدينة

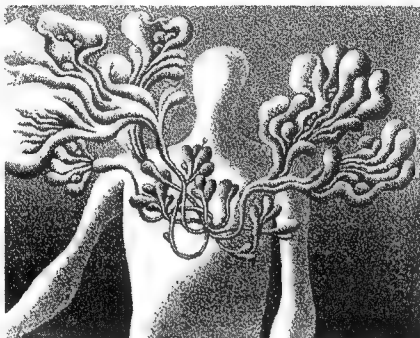
(تركيب الخرافة السابق) والثانية: هي اهتمامها بجذلية الآخر مقابل ذات الأنثى وإن كنت أظن أن البحر ملئ بأصداف لم تفتحها أميمة بعد والثالثة: هي أن اللغة هي لعبة أميمة المفضلة وهي تجيدها وتوظفها في مشروعها القصصى وهي لغة شبه مكتملة وتواصل التطور وقصة (أنا مدينة صباحية) ربما تعبر لحد ما عن هذه الملاحظات.

صلاح بكر

لصلاح بكر كتاب كان مشركاً وانشق أحد طرفيه فنتج كتيباً هزلاً مبتسراً لم يلبث أن كانت بالسكتة فأسماء صلاح : (مساكية صلاح بكر) ورغم ذلك فصلاح يواصل القص ليطالب بلقب ملك العشوائيين الذى منحه له البعض، والحقيقة أن النقطة التى تنبع منها كتابة صلاح هي المهمشين وبدقة أكبر ادعى أنها حلم هؤلاء أو بعضهم بالتغيير إما رثاءً كما هو غالب فى مجموعته (كشف الورق) أو تمرداً. والناظر فى نصوص صلاح يراها تغوص فى نفسية شخصوها ناقلة بمبثية واقعهم (هقره المادى / غناه الدرامى) مدى تشبه الحلم: (يوليو - الانفتاح - الحبيبات اللالى فقدناهم - موجات التكنولوجيا - الحرب) هذه هي أوتار صلاح بكر الأثيرية.

إيمان عبد الحميد

معظم قصص إيمان بل كلها - باستثناء واحدة على ما أذكر - تروى على لسان رجل متمثلة مشاعر الذكورة (كأشد ما تكون فى قصة مخصصة للسيدات)، وهذا خط يشير استغرابى كلما سمعت أو قرأت نصاً جديداً لإيمان فأنا أتعامل مع الراوى (ومعظم قصصها لها رواة) على أنه أنثى حتى يفاجننى ضمير فى منتصف القصة يجرى لها عملية تحول. تسيطر على قصص إيمان الشعرية حتى تبدو نصوصها القصيرة دائماً كقصائد من شعر النثر ورغم ذلك يشوب بعض هذه النصوص انحراف خطها الموضوعى (وحدة الموضوع) وربما يرجع ذلك للإنسياق وراء اللغة الشعرية.



ماهر شريف

بدأ ماهر كحذاء من بعد منطقة (الف ليلة وليلة) ليلبحث عن منطقة حكي خاصة مرتحلا من الواقعية لواقعيات سحرية مختلفة كأمریکا اللاتينية وإيطاليا وغيرهما ليهبط في إسكندرية القديمة بأسواقها وشوارعها ويبوتها الثرثرة فيغزل ماهر منها حواديته ثم يرتكب الحكى بالعامية المصرية بدءاً من (حكاية ٣٧ ولد وبنّت ماتوا ورا بعض عشان رينا عاوز كده) وانتهاءً بمجموعة نصوص بعنوان (يا حواديت إيمان). يحاول خلق حدوده الخاصة، وربما يكون لآهر عدداً معقولاً من النصوص قد تجمع في أكثر من كتاب وحينها ربما نستطيع الحكم أفضل على رحلة ماهر شريف.



وأخيراً وبينما أنا أكتب الكلمات السابقة عن ماهر شريف علمت بالفعل بصدور مجموعة كتب تضم أعمالاً أو معظمها وكذلك مجموعة لإيمان عبد الحميد وبعض نصوص لأحمد عبد الجبار وأميمة عبد الشافي والشعراء حمدي زيدان وعبد الرحيم يوسف وشهدان الغرباوى ومحمد عبد الرحيم في كتاب جماعى أو بالأصح ستة كتب أسموها الكل.

دوامات

يحيى فضل سليم

الليل فى ذهنى مبنى قديم، حاكته الأسرار.

أقف متوجساً فى شرفتنا المحلة عليه من بعيداً، أراقب موطن الخوف، كان مشرحة كما سمعت، حولت إلى مدرسة، ثم ترضى العفاريث بذلك احتلتها، هدمت سطح المبنى والنوافذ، وعندما تنام الشمس ينتشرون فى الشارع، يطفئون عمود النور، يختفون تحت العمارة المائلة، استرق النظر متحفزاً إلى الوشب والصراخ، لا أرى إلا الليل الرابض تطول وقفتي، يمر الوقت ثقيلًا، يخدر جسمي، أجرد قدمي إلى السرير.

مبنى المدرسة بيضاء فجأة بكل الأنوار التى أكرها أشياح على سطح المبنى، على السور تجرى.. تقفز.. تنطلق صرخات.. ضحكات مسعورة.. نحيب مجنون.. أشياء تتحطم.. أنوار تطفأ.. تضئ.. المبنى يختفى.. يظهر بأشكال الرعب المختلفة. صمت مرير يقطع جرس المدرسة بدفتين، يعقبه صراخ مريع، يطمس على صراخي، أصحو مدعوراً، يدامى تربت على ظهري تبسمل وفى يد يدها الأخرى كوب الماء. فى الصباح أحكى للأطفال ما رأيته فى منامى أغزو معهم شارع المدرسة، مخلفين ورائنا غبار الخوف واصفين من يتخلف بالجبن، وفى نهر الشارع نترصد فساءات العفريت.

هكذا كنا نسميها ونحن صغار، حين يتهور الهواء ويحمل الغبار قصاصات الورق، يعر يد بطول الشارع، يتجمع فى دوامة، الأسرع منا يقفز داخلها.. ينكمش فى قاعها يذوب.. يتمدد، يخرج من عنقها.. يتضخم.. يقهقه كمارد كبير.. ارتعد مع باقى الأولاد.. نركع تحت أقدامه كعفاريث صغيرة.. نتلقى منه الأوامر فى كيفية أخافه المارة. يصرخ المارد.. يزمزنا أن نصطف بجانب سور المدرسة نتأمل العمارة المائلة، نمسحها بعيون وجلة، من أسفلها إلى أعلاها، تنتفخ أوداجه، يزفر فينا زفرة رعب، يرمينا بنظرة حارقة.. يقهقه.. يتجه إلى العمارة.. يضرب صدره المنتفخ بقبضته.. يرفع يديه إلى على.. يندفع.. يذفع العمارة.. يخيل إلينا أن العمارة تهتز.. نحذر القادمين.. فيهرولون بعيداً، ونضحك.

أما نحن الصغار كنا نعلم الحقيقة، ذلك أن العفاريث حفرت الأرض تحت جانب

العمارة، تختفى تحتها بالنهار، تخرج لتفرغنا بالليل، واثقين بأنها لن تدع العمارة تسقط.

أما ملايسنا الممزقة، فلا شأن للعفاريات بها، فهم يخلدون بالنهار إلى نوم ثقيل، لكنها أوامر نكرها ونلببها تصدر من المارد، نتسلق أسوار المدرسة بمهارة عفاريات نمشي بحذر فوق بقايا السطح المنهار نهبط إلى جوف الفصول مستخدمين الأسياخ المتدللية. قليل منا من تنجوا ملايسه من أطرافها، تعبت بالحطام، نفتش عن لعب يلعب بها العفاريات في الليل ويخفونها بالنهار، يصرخ المارد، تضبت بالأسياخ نعاود الصعود، نضع أمامه ما جلبنا من أشياء، نلعب ونضحك تحاصرنا فساءات العفاريات، نزوغ منها ونحن متأهبون لانسحاب متزامن مع انسحاب الشمس، نلتقط اللعب بسرعة، نقدفها مرة أخرى داخل المدرسة خوفاً من غضب العفاريات، ونختفى.

صدقتى، إذا عبرت الشارع دون أن يقشعر بدنك، فقد سرق منك الاحساس، ليفروك بالتوغل.

مبنى المدرسة القديم مازال كما هو، أسياخ الحديد تتدلى من السقف المنهار، تتكسر عليها أشعة الشمس، وتغسل حزنها أمطار الشتاء، العمارة المائلة في الجانب المقابل للمدرسة لم تقع عمود النور الوحيد يقف بلا هدف وقد علاه الصدا، الشارع مازال محتفظ بنفس تضاريسه المتفرجة، بخار المنطقة المحيطة فضّل الإقامة في هذا الشارع، ومازال يعفر أحذيتنا، الرصيف يستر نفسه ببقايا من كسور البلاطات، ومازالنا تلفنا فساءات العفاريات.

الآن وحتى لا تعثر العفاريات... أسميها دوامات الهواء وكما كنا نفضل ونحن صغار، تضبط الآن أطفالنا يتسلقون سور المدرسة، يقفزون في جوفها، يأتون بملايسهم ممزقة، ننهرهم نضربهم، كما كان يفعل معنا آباءونا.

ومازال الخوف ينتظرنا ليلاً عند أول الشارع الكثيب، نقطعه دون التفتات بخطوات ثقيلة، تحمل أبداناً مرتجفة، ودبيب أقدام خلفنا، تتواتر مع خفقات القلوب، ولهاث أنفاس تشق ظهورنا نموت رعباً، نتعثر في قلوبنا الساقطة بين الأقدام، وتأكلنا حفر الطريق.

أصمم وأنا عائد ليلاً على المرور من طريق آخر، وكلما اقتربت يفتر عزمي، أقف عند أول الشارع، أشعل سيجارة من أخرى منتظراً شخصاً قادماً أمر معه، أما بالنهار فهو طريقى المفضل، أمر فيه، اتشوق إلى عبق الهواء المخنوق، أرصد فساءات العفاريات،

تشدنى رغبة قوية إلى القفز داخلها، لأصير مارداً ولو لمرة واحدة.

أنا مدينة صباحية

أميمة عبد الشافى

أصبح دائماً قبل الأحلام وأميل بدلال لأعطي الوجود قبلتى الصباحية فياذن لأبنائى اللياليين بالانطفاء وتلقانى الشمس بين ذراعيها فى مشهد بدء متكرر لا يعرف الكثيرون أننى لا أتعلمه فبينما أحاول يومياً مسح دمعتى المتحجرة من فرار أبنائى إلى الليل يدغخ البحر قدمى فيختل توازنى وأقترب من الشمس وهذا لا يحركنى. ما يحزننى حقاً هو انفجار دمعتى قبل أن أنجح فى مسحها برقة من شأنها أن تشفى قلوبهم .. هل سمع أحدكم تلك الضحكة المغوية صباحاً وتسرب إلى روحه شعور بالعبث؟ هل تصور أحدكم أن ذلك كان صوت انفجار قلب آخر لأن أمه تمارس عرضاً صباحياً - بعد أن تخرج عارية من صدقتها - لتدعو الناس للتألق على الشاطئ بينما يختفى هو فى عتمة شارع ولا صباح وراء أبواب حاناته الملونة وتفرغ أحلام الشاطئ من قلوبهم .. البيضاء التى تتحول إلى نجمات معلقة فى سمائى - هل ظن أحد أننى أزين بها قفز رزقتى المعادة فى السماء أو أن بكاءها يبقى البحر دافئاً؟ أنا - كما لا تعلمون - مدينة حزينة.

لم تملأنى رغبة فى التسامح مثل الآن .. إلا أن أرى ألوانها صافية وأنها لم تعتمد فى يوم حياتى .. ستكون رقيقة وحانية مثلما اعتادت أن تحملنى معها وتترك البحر ليتمتم بحروف مضمومة فأجدنى أتمشى فى شوارعها برفقة قلب طازج لا يؤذيه أننى لا أمنحه يدي ولا يرتب لحرق الأماكن بجفاء.

هل نملك أن نعفو عن قلوبنا؟ عن مدننا؟ عن أمهات تمارسن الدفء شتاءً أو ليلاً فقط؟

هل سيكون كافياً أن تسمح لى بالمرور فعلاً وتملاً الطيبة عينيك فتشير لى بود عظيم أن مرى لأن الملائكة لن تماسيك لكن من الأفضل أن تتركى حكاياك عن البحر خارج أسوارى لأنه لن تكون هناك خيانات أو حتى رف للنسيان يصلح لوضعها عليه؟

هل سيكون مناسباً أن أمر فيك أيضاً باتجاه البحر لأكون بنتاً مثالية لهذه الأحواء المائية؟

أنا كما تعلمون - ابنة لمدنتين إحداهما صاحبة!!

داود الحافى

صلاح بكر - إسكندرية

خطوات خافته تدفعنى إلى الاتجاه إلى غرفتى المظلمة استند على الجدران وعيناي تلتفان حولى حتى لا يراى صاحب المنزل احتضن شمعتى بيدى تشاركنى أحزاني تذرف الدموع على درجات السلم.

حقيبتى الضائعة صورفتيانى الخائئات اللاتى رحلن آخرهن صورة عزيزة التى استعطفها وتردد مع المطرب اغنيته الشهيرة القطر هات من سنين.

صوت داوود الحافى يخترق أذنى

الكام باكو بتوعك عملت بيهم سيراميك للشقة

داود الحافى ربط الحزام قبل القرار الجمهورى بعدة سنوات

يرتدى عباءة بيضاء وطاقيه بيضاء

الباشا ياما عطانى فلوس

اسمع نباح الكلاب تشاركه الحديث

افتح باب زفانتي المظلمة

اتمدد على حصيرتى الوحيدة بجوار الشمعة الوحيدة الظلام

يلف الحجرات يتشكل على هيئة أشباح تتمثل أمامى بوجوه شاحبة. أصواتها الباهتة تزعزعى.

الأشباح تزداد وتتزاحم بالداخل

جسدى يرتعد خوفا جسدى يشب يخرج من بين الأشباح

شبح وزير الأعلام السابق بزيه العسكرية أمام الميكرفون صارخاً..

قوات التحالف جاءوا إلى وطننا المسالم .. يلطمخوا ترابنا بالدماء ويسرقوا نقطنا

تحت شعار حرية الشعوب وحق تقرير المصير .

لنذكرع الأيام حكاية الأرض التى ضيّمها العرب.

أدير وجهى عن الجدران الأخرى حتى لا أرى شبح صديقى النمر المقيم بقهوة صدام

بمحطة مصر أجرب نصيحة صديقى النمر.

دعك من سوق الكتب وتعالى إلى سوق الجملة إذا قيل لك امشى .. مش ماشى.

أصبح لك مكانا بيننا .. زاولهم قل بعقلهم حلاوة
يحرك مؤشر الفيديو.. ووجوه المشاهدين البلهاء تحملق بالشاشة الصغيرة
عايزين فيلم ضرب
العراق بتضرب
كله بيضرب هي جت على العراق
.....
.....

على الجدران الأخرى أشباح صغيرة تلتصق بالجدران اصرخ معهم
غارة .. غارة
طفى النور ياست
زجاج النوافذ طلى باللون الأزرق
المصابيح الزرقاء صفارة الانذار تعوى
تغرق في الظلام

حنجارب وكل الناس حنجارب
أصوات الصغار تتعالى تصفق
تقذف الحجارة على العم جرجس بالغ التبغ والسجائر الأجنبية
لا يتحرك بيتسم بسخرية
سيحسهم ويجملهم مسخ الكائنات
الصفار يتصايحون.. لا يبالون بتهديده .. أحاول اسكاتهم
أذكرهم بنبؤتى الماضية.
سيأتى شاب أقل منا سنا

من صلب العم جرجس ليحكم العالم ببيد النساء والأطفال وتحققت النبوءة وجاء
العم سام

أسنان تصطلك .. ركبتي تترجفان.. سيرسل علينا صاروخ كروز أو قنابل همنشودية أو
يسلط على صاحب العمارة داود الحافي ليدس السم في غذائى وشرابى.
ويسرق أوراقي وحقيبتى وهى كل ما أملك الشمعة فى طريقها إلى الهلاك إذا
انطفأت سأغرق فى الظلام
أدفن رأسى فى وسادة وأنسحب إلى عالم الكواليس التى تطاردنى طوال الليل...

مقايضة

إيمان عبد الحميد

.. هل تستطيع الآن رغم كل ما تدعيه من غفران وسماحة أن تعيد لى قليلاً من العالم الذى ينزوى شيئاً فشيئاً عند ظهورك المفاجئ . اختفاء الجميع من بين جدرانى الصدة فقدانى للشمس تاركة إياى غير قادرة على تتبع غيابها أو ظهورها .. فختفى أسمى فى جلبابها المشجر ويقع الزيت ورائحة السمن والغسيل به وهى تقف بباب حجرتى حاملة لى إرثها المستحق من ظل الرجل الوافر الوافى .. يتلاشى تماماً أبى بمسبحته الزرقاء .. وعينيه اللتين تتبعان الجارات فى الشرقات المقابلة، وعينا أسمى تتبعانه فى صمت.

يواصل الجميع اختفاءهم بنعومة شديدة.. فى البداية يقيمون قليلاً.. تبتهت ألوان قمصانهم ودهان أحذيتهم يكتسب شعرهم لوناً رمادياً لا ينساب العمر الحقيقى، يصبحون شفافين بدرجة مبهرة، فأرى الحوائط التى خلفهم والكراسى التى يجلسون عليها .. ثم يختفون تماماً تاركين فقط سحابة هاربة من النافذة المفتوحة .

لم يتوقف الأمر عند اختفاء أسمى .. أبى .. أخوتى، زملاء العمل، صديقتى وهى تحدثنى فى التليفون ، ابنة جارتنا التى أهديتها حلوى، مطربى المفضل الذى اختفى هجأة وهو يغنى مخلفاً أزيزاً رتيباً ينبعث من الراديو .. لكننى بالأمس لم أجد سريرى، فقدت مقعدى الأثير، ومكتبتى وأقلامى الملونة، وهستانى المفضل، تتناقض كتبى كل يوم، تاركة رفوف المكتبة .. خاوية.

لم يبق لى سوى بحر أزرق يواصل ضجيجيه، لم أندش عندما لم أجدّه فقط صحراء رطبة مبتلة تستطيع أن تشم فيها رائحة اليود والملح وآلاف الأصداف التى باغتها المفاجأة.

فى تلك اللحظة انتظرت اختفائى أنا الأخرى، توقعت أن أصحو يوماً فلا أجدنى ، أو ربما أتلاشى شيئاً فشيئاً ..

ذراعى، قدمى، جذعى الأسفل ثم الأعلى وأخيراً راسى .. لكن لم يحدث شيء من ذلك، بقيت كل صباح كاملة الأعضاء مكتملة الوعى، انظر للمساحات الفارغة من كل هؤلاء المختفين، مساحات بقيت هكذا بلا لون حقيقى، مساحات لا يستطيع محوها، ملتها، المرور فيها .. بقيت كبقع هائلة مسالة، لا تدعى سوى الوجود.



هتأني أنت الآن .. تقايضني بكل المختفين بوجههم التي أخشى نسيانها ورائحتهم
المالقة بالمكان.. هأتأكد كل يوم من وجود بائع الجرائد المجاور . انتظر الظهور
الصباحي لبائع اللبن، تحية الجارات عبر النوافذ ، القطارات القليلة المتبقية ، أحصى
كل يوم خسائري وأنا انتظر اختفاء جديد.

مراكب إيمان

ماهر شريف

صلوا ع النبي

هما اتنين بيحبوا بعض، واحد منهم بيحب قوى جداً وده الولد، والتانيه قوى مش جداً ودى البنت، لكم هما ما يقدروش يكلموا بعض فى حكاية الحب دى علشان الولد كان خايف لتكون عيون البنت كدابه، يعنى الحب اللى باين فيهم مش حقيقى، والبنت كان صعبان عليها إنه مايكلمهاش الأول، ويعدين يا سيدى طبعاً كان لازم يفتقروا لكن البنت والحق يقال ندهت ع الولد بعلو صوتها وقالت.. بحبك إنت إزاي مش قادر تثق فى عيونى؟ لكن الولد كان مشى خلاص..

راح للمركب اللى كانت كأنها مستنيه، أصل كان فيه مراكب دائماً تيجى تقف فى البحر اللى الولد كان بيحبه ويكتب جوابات للبنت ويحطها فى قرايز ويرميها فيه، المراكب دى كان اسمها (مراكب إيمان) يقولوا إن الملائكة هى اللى كانت بتسوقهم.

الولد ركب أول مركب شافه، المركب كان يدويك لسه ح يمشى، ركب الولد وهو مش عارف إن مافيش مركب سابت الشط ورجعت وأن المراكب اللى كان بيشفوها كلها جديدة ومش هيه المراكب الأولانية. الغريب إن بحارة المركب ماحدش منهم اعترض على ركوب الولد مع إنه ماكانش معاه بأسبور بحرب ولا حتى بطاقة، البحارة سألوه، إنت عاوز تيجى معنا ليه؟ قال لهم أنا زهقت من إنى انتظر عيونها تتكلم، ويعدين أنا ناوى خلاص ما حبهاش بعد كده.

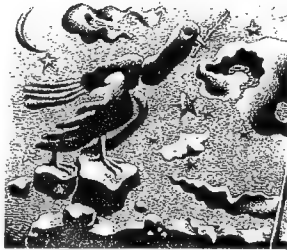
أخذه وطلمعه على صارى عالى، وقالوا له شغلتك ح تكون إنك تراقب الفئارة فى الليل وتنام بالنهار وأوعى نورها يغيب عنك لأنها هى اللى حترجعنا.

الولد استغرب لأن البحارة بتوع المركب ماكانش شكلهم ملايكه، وقال يمكن يكون القبطان بس..

عارفين المراكب دى كانت إيه؟

كانت هى صنارة... اللى بيصطاد بيها كل يوم حبيب، يركبه ويشد لحد عنده ويعدين يلم المراكب والحببية فى حجرة ويقعد يلعب ويتسلى بينهم فى وحدته الرهيبة، عشان كده سموها «مراكب إيمان».

كانت فترة مراقبة الولد للفئارة فرصة عظيمة عشان يعيد ترتيب كل مشهد مر عليه



مع البنت ويحلله افكر لأول مرة إنها عمرها ما سلمت عليه بأيديها، وأنها كان بيكسف
يجمد إيدته يسلم عليها واهتكر أن واحد صاحبه قالله إن البنت لما تسلم على واحد
بأيديها المريانة تبقى يا إما بتحبه حقيقى أو بتعتبره عادى، والبنت اللى ماتسلمش
على واحد بأيديها العريانة تبقى يا إما بتحبه أو يكون واحد عادى ساعتها اعتبر أن
الكلام ده كلام فارغ لكنه وهو فوق الصارى حط الكلام ده على أنه نقطة فى صالح إنها
بتحبه.

طبعا أنا مش حملول عليكوا، وكفاية إنى أقول أن دى بقت تسلية الولد الوحيدة إنه
يجمع نقط لصالحه ونقط ضده، ويعيد ترتيبها حتى بعد ما تاه منه ضوء الفئارة
وحول البحاره شغلته إلى أنه يجمع القزايز من البحر ويشيل منها ورق الجوابات
ويرصها فوق ظهر المركب عشان يحطوا فيها الخمرة اللى الملايكة كانت بتعصرها فى
المركب أما البنت فعاشت حياتها عادى وماعرفتش تجاوب لما صديققتها قالتها إننى ليه
ماقلقتلوش إنك بتحبيه وسألت نفسها هى فعلا كانت بتحبه!

(الإسكندرية - ٢٦ يوليو ٢٠٠١)

قصيدة النثر فى الإسكندرية (مشهد جانبى)

عبد الرحيم يوسف

قد يبدو العنوان متناقضاً، إذ كيف للجزئى المائل فى العنوان الفرعى أن يجتمع مع الكلى الحاضر فى العنوان الرئيسى؟ ولكنها محاولة لإبراء الذمة ليس أكثر.. فالهدف من هذه الكتابة هو تقديم مشهد لحظى لواقع قصيدة النثر فى الإسكندرية الآن.. هذا الواقع الذى يتناقض مع ما يبدو على أنه تسيد لقصيدة النثر على المشهد الشعرى المصرى خاصة والعربى على وجه العموم.

يبدو حضور قصيدة النثر وشعرائها فى الإسكندرية شاحباً مقارنة بشعراء التفعيلة والعموديين والزجاليين.. وربما كان هذا ما جعل الشاعر فتحى عبد الله فى مقدمته لكتاب «شعرية الإسكندرية»، الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة منذ عامين تقريباً- أقول ربما كان هذا ما جعله يرى أن الإسكندرية مدينة تنتج الشعر ولكنها لا تنتج الشعراء!

ربما كان الرجل متجنباً فى حكمه ذلك المطلق، ولكن المتأمل للنصوص المنشورة سيجد له بعض العذرا! فقد احتفى الكتاب المنشور بالنماذج الشعرية الرسمية والحاضرة بقوة الوجود لا بقوة الفعل.. وغاب عنه الاحتفاء بشاعر كبير - مثلاً - هو عبد العظيم ناجى الذى رحل عنا منذ سنتين دون إشارة أو ذكر! كما تغاضى الكتاب أيضاً عن تمثيل

قصيدة النثر بأى من شعرائها السكندريين الذين كان لهم موقع جيد فى خريطة الكتابة منذ أوائل التسعينيات مثل علاء خالد ومهاب نصر.. أو من تلاهم من شعراء مجلة خماسين، مثل محمد عبد الرحيم، وشهدان الغرباوى ومحمد المدنى .. الغريب أن هؤلاء الشعراء توقفوا جميعاً عن الكتابة بعد إصدار ديوان على الأقل - كما فى حالة محمد عبد الرحيم ومهاب نصر - أو ديوانين - شهدان الغرباوى أو ثلاثة - علاء خالد - وإن كان هذا لا يبرر هذا التجاهل الغريب إلا إذا وضعنا فى اعتبارنا واقع الرفض التام لقصيدة النثر باعتبارها عملاً تخريبياً وعمالة لثقافة الغرب أو على أحسن الفروض - قبولها باعتبارها نوعاً جديداً من الكتابة لا يمت للشعر بصلة ومن الأفضل أن تعود إلى أصولها باعتبارها نوعاً من النثر الفنى!!

إذاً ستحاول هذه المقدمة التعريف بمجموعة من شعراء قصيدة النثر فى الإسكندرية الذين لم يصدر لهم دواوين حتى الآن.. بالرغم من إنتاجهم المخطوط بواقع ديوان واحد على الأقل لكل شاعر.. ولن يكون التعريف بمثابة تقديم رؤية نقدية لهم بقدر ما هو محاولة للتقديم يقوم بها واحد من هؤلاء الشعراء! وسأقوم بالتعريف الموجز لخمسة شعراء هم: أحمد عبد الجبار - حمدي زيدان - سامى إسماعيل - حمدي خلف - منتصر عبد الجواد، وشاعرة واحدة، صفاء عبد العال،.

● **أحمد عبد الجبار**، يمثل أحمد عبد الجبار حالة خاصة فى هذه المجموعة فهو يكتب الشعر إلى جانب القصة القصيرة والرواية والمقالة وهو أحد مؤسسى مجلة خماسين، التى صدر منها ثلاثة أعداد فى أعوام ١٩٩٥، ١٩٩٧، ١٩٩٨.. وقد نشر فى العددين الثانى والثالث قصيدتيه الوحيدتين المنشورتين ثم توقف عن نشر الشعر وإن لم يتوقف عن كتابته.. تبدو كتابته مهتمة بالتأمل الفكرى لذات قلقة بعيداً عن تيار اليومى والعادى والمبتذل.. له مجموعتان شعريتان يحتفى بهما زملاؤه الشعراء أكثر من الشاعر نفسه!

● **حمدي زيدان**، أحد مؤسسى مجلة خماسين، أيضاً.. له ديوانان بالعامية، إسكندرية طبعاً، وخمر المساء.. حليب النهار، وديوان فصيحى نشر بعض قصائده فى مجلة الكتابة الأخرى.. له عدد كبير من النصوص المسرحية المؤلفة والمعدة بالإضافة إلى العديد من الأغاني.. تتسم كتابته العامية بحس لغوى خاص وقدرة هائلة على التصوير والتعامل مع خبرات الطفولة بحس تشكيلى مميز.

● **سامى إسماعيل** .. من شعراء ورشة الشعر بأتيلية الإسكندرية.. له ديوانان بالفصحى يصطبغان بهم التعامل مع اللغة، الواقع، العالم.. تبدو كتابته بمنأى عن الظلال الرومانسية التى تلوح فى كتابات زملائه .. وتتسع أحياناً للتعامل مع الأحداث السياسية المباشرة، مخالفاً فى ذلك ما اصطلاح على أنه ابتعاد لقصيدة النثر عن التعامل مع القضايا الأيديولوجية الكبرى، وإن كان يتعامل مع هذه القضايا بحس إنسانى أكثر منه تحريرى!

● **حمدي خلف** .. شاعر يكتب بالعامية له ما يقرب من ثلاثة دواوين .. أكثر شعراء المجموعة معاناة من عدم الاستقرار وقلة الثقة فى كتابته .. نشر عدداً من قصائد ديوانه الأول، واحد من ملائكة الشئ، فى جريدة أخبار الأدب ومجلة الثقافة الجديدة.. له اهتمام خاص بالتعامل مع التاريخ عبر إعادة تشكيل الأحداث ووضع شخصياته فى سياقات محايدة!

● **منتصر عبد الوجود** .. شاعر فصيح متميز له ديوان «حروب وهزائم» سيصدر قريباً فى سلسلة «الكتاب الأول»، عن المجلس الأعلى للثقافة.. يعتمد فى كتابته إلى تضفير مفردات الوعى الثقافى بعالم حياتى لشخوص واقعية قريبة من الذات الشاعرة ومتورطة معها فى علاقات إنسانية محكوم عليها بانقطاع التواصل!

● **صفاء عبد العال** .. من شعراء ورشة الشعر بأتيلية الإسكندرية.. تكتب شعر العامية منذ بداية التسعينيات .. اتسمت تجربتها التفعيلية الطويلة والتى ألقت بظللها على قصائدها النثرية - بحس عميق بمأساوية المصيرى الإنسانى.. ربما اتضح ذلك فى تعاملها العنيف مع اللغة وميلها لتصوير أبطال عالمها الشعري فى وضع تعذيب مادى أبدى!

ليست هذه سوى محاولة من الداخل لتقديم مشهد شعري لا يزعم الخصوصية والتميز بقدر ما يطمح إلى التعبير والوجود.. كذلك لا تطمح هذه التقدمة إلى الإحاطة بالمشهد كاملاً بقدر ما تطمح إلى إلقاء الضوء على نماذج موجودة بالفعل وتقديم رؤية تخص كاتب هذه السطور لهذه النماذج.. وربما كانت النصوص المصاحبة هى التقديم الأفضل لهؤلاء الشعراء!

أوقات معطلة

أحمد عبد الجبار

مثل إجازة
أحاول أن أتجاوز أزمتي
لن أكتب
وسأحاول أن أكون عادياً..
مبدع عادي لأشياء عادية
أخفيت عنك صوري
واهتممت بغيابك الأخير
مثلما يدعم المؤمن إيمانه بالغيب
أعرف أشياء عن العالم
لكن يبدو أنها لا تكفي لجملي أفهم
وضعت صورتك على غلاف قلبي الخارجي
وقلت : ثم ماذا يا صديق؟
نحن لا نعرف إلى متى سنظل نبحث في الرمل
عما ضيعناه في البحر
والنجم الباطن ماذا يعني
إذا كان النجم الظاهر ليس بموجود
ضوضاء صمتك عالية
تمنيت دائماً كل هذا الكون في عينيك
لأخفي ضوضائي
أنت تشبه نهاية الأسبوع
بالرغم من أنني أراك كل يوم
ربما لأنني أحب الفراغ أكثر
والأوقات المعطلة
عندما نخفف أفكارنا بالكحول

لعلها تطير
ولكنها تسقط متعبة
مثل عصفور يحاول أن يجسد الشكرة
وينطبع في أذهاننا
أننا قتلناه
ونحن لم نفعل شيئاً
سوى أننا ابتسمنا له
وجعلناه يمر..

حاموت.. ولا لا

حمدي زيدان

(إفكتستني)
ويمت صوري أبيض وأسود
زوقت عيني بأفلام عبد الحليم
ونحافة الشعر الصبيح
اللى دايمها فى آخر الديوان ييموتوا بالسل
لو اتولدت قبل متى بعشرين سنة
كان زمانى شيوعى محترم
لما شعري بيطول باعمل خواجه
واسرحه فى مراية النبي دانيال
وأقرض ضهرى..
لو لوحدي

ناقصلى ايه وابقى عددا ١٩

ديكور النهاردة:

قهوة كريستال

وفوندى اسودع الكورنيش

وعم يوسف يختفى..

أو ابدله بعشر بنات ملهمش تجارب

واحفظ عم خميس قصيدة المدينة بتاعة كفافيس

واسيب كل البنات اللى حوشتهم يتسرسبوا

قدام الشباك.. بيتسمولى ويروحوا

١٩٩٩/٤/٢١

(.....)

سامى إسماعيل

كلها فعلت ذلك

يتوقف الشارع عن أن يكون شارعاً

أنا أجرى

البنائيات ثابتة فى أماكنها

فقط..

النوافذ والشرقات التى يخلتها الشتاء

مفتوحة لهواء الصيف

السيارات تمر مسرعة

والناس يروحون ويجيئون

تاركين أصواتهم فى الهواء

وقرص الشمس يغيب

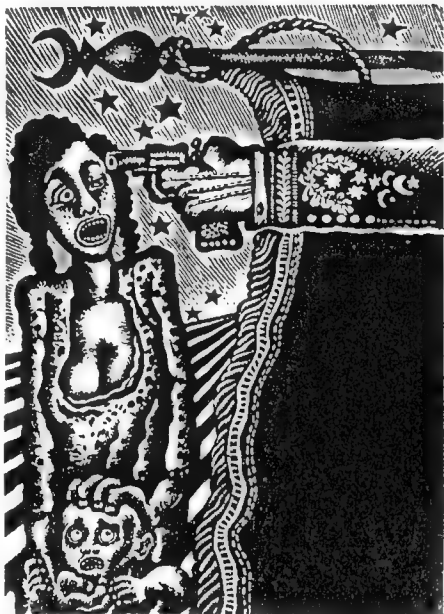
فى الماء

.....
(أتمد الجرى بعيداً عن الشمس... لا أقدر على
مواجهة العالم ببشرة ملتفة
الجلد المحترق يجعل الإنسان وحيداً ويجعل العالم
أكثر قسوة)

الشارع
مجرد مشهد ثابت
وعيني التي تعودت الانقصال
تعود إلى
عندما أجرى (إلى جوار البحر)

أنا..
أسمع دقات قلبي
أحس احتراق الهواء الممجون بأصوات الناس هي
رثتي
أعد خطواتي
...
أراني

الإسكندرية ٢٦/٦/٢٠٠٣



خيانة محمد كريم

حمدي خلف

بقاله ثلاث تيام، بيتشكى
من تقل ريحة الخيانة
الى عمالة تطارده
حاسس إنه متراقب - وده كان السبب الأساسي
الى خلاه يأمر ضله،
يمشى قدامه مش وراه -
طول الوقت بيدرب عينه ع اللف (٣٦٠)، درجة
حوالين راسه،
وأما يتعب، بيرمي نفسه ع السرير
ويبقى عارط،
إن قدامه حلم من اثنين:
يا إما قتلط بتحاكمه،
أو كلب قاعد ف ركن ضلمه،
مستمع جداً،
وهو بيلحس في دمه.
ف الآخر برضه يقوم بشهقة تزعج الست حرمة،
وتنتهى المأساة بفتح الشباك.
والفرجة ع البحر ف نص الليل
البحر الى كل ما يقف قدامه. يحس بشيء
بيقرب منه،
ولما ريحتها بتتقل على مناخيره.
يهرب . قبل ما تمسكه،
ويعد ما يتأكد أنها بعيدة عنه - بشكل كافى -
يمد إيده ف جيبه،
يبدا يعد الى باقى من شجاعته

علشان يكمل بيه اليوم
 ف الأول كان بيخاف بجد،
 لكن بعد كده بقى دى لعبته المفضله،
 كل يوم يقرب حبه .
 لحد ما المدا طاله
 ساعتها
 كان ،نابليون، بيجشى أول رماصة فى مسدسه
 ويبستعد
 إنه ياخذ ،إسكندرية، بالحضن!

عُصَة

(منتصر عبد الموجود)

الولد والبنت اللذان
 مارسا الجنس
 كمحاولة أخيرة
 لضبط إيقاع
 يخطئ - بالكاد - حدوده
 الولد والبنت اللذان
 اتخذتا هيلة طيور دجنت
 من شدة الإحباط
 فنبتت لهما أجنحة
 لا تصلح للطيران
 بيد أنهما
 - بقليل من الحكمة
 أو
 مزيد من الجنون-

استخدامها في اقتفاء أثر لا شيء

وحين لم يصلا....

انكب هو على

كتابة الشعر الردي

ولبت هي نداء أول ابن حلال

يشترط فيه:

الخلو من هوس الإيقاع

وعدم الإلمام بلغة الطيور الداجنة.

الولد واليوت

كلما شرعت في

سرد قصتهما

غصة تفسد الأمر

فأرتد

منكبا على

كتابة الشعر الردي.

مش لازم

صفاء عبد العال

مش لازم تكون حزين عشان تقدر تعيط

ولا لازم تغرق عشان تقدر تعوم

لكن الضروري واللازم إنك تحب

عشان تقدر تموت...

.... خالص

وأنا لما قررت أحزن وبشدة عشان الجرح المفتوح على

آخره...

.... يلم

كانت الأحزان إترفعت

فقررت ادخل الزمن المجازي والفرض الجدلي

بأن اللي راح... راح

واللي جه ماكانشي جاي لولا الصدفة

فمسبت رقبتي مدلدة على صدرى من غير ما احاول

أرفعها

وثبت المشهدع الإسفلت

وعشان ما تنزل الدمعة

على بوز الجزمة تتطوح

كان لابد يخرج الحزن المتوفره فى بطن رجلى

نبات شيطاني

يتشعبط على عروقى لحد ما يوصل

الننى

فكان بديهى يضيق جسمى على روحى

ويصبح - من غير ما أحب - موتى إجبارى.

يولية ٢٠٠١

سيناريو

(عبد الرحيم يوسف)

عارف!

كونك كنت شايف اللي ح يحصل على إنه احتمال

مايديلكش حق ف التباهى!

وطبعاً مش عذر مقبول على أى حال..
وانت لو فكرت معايا بالراحة
وسيتلك من قرقضة ضوافرك
وجريك ورا القصايد البايه
ح تعرف إن الشطاره مش ف الضرحه
إنما فى اللعب.. يجد!
وإن صرخة الطرب والتشقى
اللى بتنفجر ف المدرجات لحظة سقوط التور
ممك تكون لحظة أسى وهزيمة كامله
للمصارع الجميل!
لحظة ممكن تغرى أى مخرج مذاكر
بتصوير البطل بعد ساعتين ف بارفاضى
ومخنوق بنور المغربية..
ومع كل كاس يرفعه
تكر المشاهد واللقطات الثابتة:
عيون التور وهى بتغيم، البحر وهو بيرقص فلامنكو،
جسم حبيبته تحت الدش، اللمبه النعسانه ف أوضة
اللبس،
البنات اللى انقطرت م العياط قبل ما يغرس سيفه
- واللى خلته يتردد لجزء م الثانية كان ممكن
يضيعه -
...و
لعلمك
كل النهايات اللى ممكن تتخيلها
ح تكون فاشلة
طول ما النهايه الحقيقيه
ف إيد المخرج لوحده.

الخميس ٢٦ ديسمبر ٢٠٠٢

الحيوان الصغير

قصائد من مخطوط ألحان الفجر

للشاعر: عبد المؤمن النقاش



إعداد وتقديم:

فكري النقاش

هؤلاء الشعراء العظماء

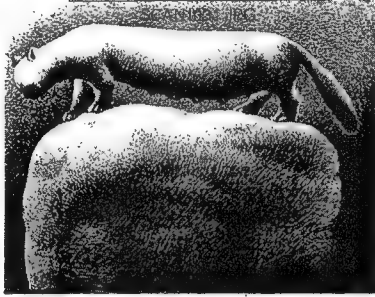
وأبى منهم

فى عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته، فى أعقاب الثورة المصرية الكبرى سنة ١٩١٩ نشأ فى مصر جيل من البناة العظام امتلأ بالاعتزاز بالوطن والاهتمام بقضاياها الكبرى والرغبة فى بناء هذا الوطن والتقدم به إلى ما يستحق من دور ومن حضارة، كان القادة فى السياسة من هذا الجيل هم قادة حزب الوفد، حزب الثورة، وحزب سعد زغلول ومصطفى النحاس ومكرم عبيد وأحمد ماهر والنقراشى.

كان يقود هذا الجيل فى مجال الثقافة العقاد وطه حسين وأحمد حسن الزيات وأحمد أمين والمازنى وزكى مبارك... إلخ هؤلاء المثقفين الذين استوعبوا تراثهم العربى العظيم واستوعبوا ثقافة الغرب فراحوا يقدمون مشاريع النهضة الليبرالية فى الثقافة والمجتمع والاقتصاد والسياسة. وكان من خلف هؤلاء القادة جذر عميق ينغرس فى تراب الوطن وعمق قراه يتمثل فى مجموعة من مثقفى الطبقة الوسطى الفقيرة الذين لم يستطيعوا أن يواصلوا تعليمهم المنظم حتى النهاية فأنكبوا على الزاد الذى أتاحه لهم القادة الثقافيون لهم ثم راحوا يفحصون فى التراث العربى العميق العظيم من شعر وأدب ودين وراحوا يتواجدون بحب هذا التراث وهذا الشعر ثم راحوا يبدعون فيه ويخصبون تراثهم لينشئوا لهذا الوطن جيلاً آخر هم رواد الخمسينيات والستينيات هذا الجيل الذى مازالت بقاياه تملأ الوطن ثقافة وأبداعاً وترك بصمته على ثقافة الوطن والأمة.

كان هذا الجذر العميق فى الثقافة المصرية هم مجموعة من شيوخ الكتاتيب ومدرسى المدارس الابتدائية الذين اختار لهم زمنهم واختاروا لأنفسهم أن يفنوا ذواتهم حياً فى تربية تلاميذ لهم وأبناء وتلقيضهم وتعليمهم ليصبحوا فيما بعد حملة مشعل الثقافة المصرية والعربية، امتلأت قرى مصر بهؤلاء البناة العظام وملأوا أيامهم وأيام أبنائهم بالشعر والأدب والدين، وهاموا حبا بالرسول العربى العظيم وبيدته الكريم، وأورثوا ذلك لهؤلاء الأبناء فأبدعوا وأبدع الأبناء.

كان من هؤلاء شعراء عظماء مثل محمد عبد المنعم الغزيرى ومحمد السيد على



شحاته (شاعر البراري) وأحمد طه ، لم يحصل هؤلاء على مجد الشعر ولا على جاه المنصب أو الثروة ولكنهم حصلوا على السعادة بإحدى الزينتين اللتين زين الله بهما الدنيا فكان ابناؤهم ثروة أضيفت إلى تراث هؤلاء الشعراء سعدوا بها وقنعوا وضاع شعرهم أو معظمه لكن قليلا منهم أفلت شعره من الضياع، ثم يلتفتوا إلى ذواتهم كما يتبغى مثل من له مواهبهم ولكنهم لم يضيعوا أنفسهم بل وضعوا أنفسهم في أبنائهم ودفعوا هؤلاء الأبناء إلى الأمام ليحققوا من خلالهم ما لم يمكنهم تحقيقه. وجاءت ثورة يوليو لتتيح لهم شيئا ولو ضئيلا من اليسر حتى يتموا ما بدأوه.. وقد كان من هؤلاء أبى.. عبد المؤمن محمد النقاش، وهنا شيء من شعره الذي نجا من الضياع في حمة الكفاح من أجل الأبناء وتفاصيل الحياة اليومية التي ناضلوا من أجل ألا تكون عقبة في سبيل أبنائهم.

فكرى النقاش

ليلى حياتى

وسنة الدهر إعطاء المجانين
وأشكيه فمن بالعصف يحبونى ؟
ظهرا لبطن كآمال المفاتين
خزائن الحظ أو أسوال قارون

ويكنز المال أنذال المآفين
ومن زمان إلى الإذلال يدعونى
فلست أرضى بعيش الذل والهون
منى الحياة فإن العز يحيينى

دين وانعم به للناس من دين

فوق الثريا وأحرى أن تهابونى
وزناً فليسستم بأهل للموازن
على السبب بهجر ليس ممنون

ولتكثروا القول فى ذمى وتهجينى
ولن تبوءوا بغير الخيبة الجون
تذيقكم من عذاب الذل والهون
وكل يوم إلى العليساء يحدونى

فإنما الدهر غول غير مأمون

الدهر يأخذ منى ليس يعطينى
إنى لأعجب من دهرى وشيمته
يا دهر مالك لا تنفك منقلبها
تمعلى الغبى ورب العقل مفتقر

أيشتكى الفقر ذو عقل وذو أدب
لا دردرلك من دهر يعاكسمنى
إنى وإن كنت ذا فقر ومسغبة
لا أخفض الرأس إذلالاً ولو سلبت

إنى لمن ممشر حب العلى لهم

يا هانئى على فضل سموت به
فلتجسدونى فإنى لا أقيم لكم
ولتسلقونى بأفواء معودة

ولتملأوا الأرض تهويناً لمنزلتى
هلم تناثروا الذى ترجون من شرفى
وسوف أرسل من قولى لكم حمماً
إنى امرؤ يجتبيه المجد من صغرى

لا آمن الدهر إن راقى موارده

أقننتون إلى الأهواء إنكم
إنى وجدت عبيد النفس فى خطر
وما رأيته جمالا ليس يأخذنى
فإن ليلالى أصبت كل جارحة
إنى لأقنع من ليلالى برؤيتها
ليلالى أسرت فؤادى فهو مؤتمر
ليلالى أبعد سهاد فيك متصل
أراك أزمعت هجرا لا وداد به
سمعت قول وشاة همهم سقمى
فلا رعى الله أرضا كان ساكنها
ولا رعى الله قبرا ضم أعظمهم

قال الوشاة تسلى عن محبتها
فقلت يا ويحكم ساءت صنيعتكم
لم أنظم الشعر إلا فى محبتها
فلست يا قلب قلبى إن أطعت لهم

وكيف ينصحنى فى الله ذو حسد
ما كان فى عقلاء الناس لى أمل
وقد صدقتهم لا دزدتهم
ولى دموعى على الخدين جارية

ألا حنان ألا وصل يخلصنى
وقد هجرت فكان القلب منفرا
إن كان هجرى أقمى ما يؤرقنى

مثل الصفار بلا عقل ولادين
وإن عقلهم عسقل البرازين
منه إنتشاء ولكن ليس يصينى
منى وما برحت بالهجر تضنينى
وإن رأتنى بالترحاب تحبونى
بما أسرت وفى حبلىك يعضينى
ولوعة وأنين غير ممنون
نخبى لهيبى ولا صبر يسلىنى
وكلهم بعظيم السوء يفنينى
من الوشاة ومن بالفحش يرمينى
ولا رعى الله أعقاب المدافين

وجاوزوا الحد فى نصيح يعنينى
ليلالى حياأتى وليلالى أصل تكوينى
وكيف أنظم شعرا ليس يرضينى
رأيا ولو نصبحوا فى الله والدين

هضم يضلل بين التين والطين
فكيف أملت خيرا فى المجانين
فى المهملات وفيما ليس يعنينى
وفى الفؤاد كأطراف السكاكين

من العذاب وهل فى القلب من لين
وقد هبرت فهل ليلالى تجارينى؟
فإن وصلك أحلى ما يواسينى

أمضى عني.. يا ليل!!

أيها الفجر أما آن الإياب؟
طال - والله - عن الأفق الغياب!
واستبد الليل زنجى الإهاب
ليل شك وشجون وعذاب

طال مثنوى على الشوك سنين
كم سألت الليل عن فجرى الأمين
والأسى يقطر من قلبي الحزين
ثم عى الليل عن رد الجواب!

قلت لليل وقال الليل لى
ولكم خضنا سراب الأمل
وهو ادى فى الأسى ثم يزل
غارقاً فيه مغطى بالمباب!

أين يا ليل سينحط الرجال
والى أين ستمضى بى الليال
ومتى يرحل عن قلبي الملال
أم ترى فجرى قد ضل المآب!

أينما أنظر حولى لا أرى
فى السفوح الصم أو فوق الذرى
غير ظلماء كاحقاد الورى
وصفاء الدهر قد ولى وغاب!

وشبابى! أين أفياء شبابى!
آه قد ولت إلى غير إياب
غير ذكرى من لياليها العذاب
يخفق القلب بها غص الشباب!



كم سهرت الليل ريثان الأمانى
ضاحك السن طروب الخفقان
شاعري النفس شفاف المعانى
فى الدروب الخضر ينساب الركاب

أنهب الآمال والأحلام نهبا
وأعيش العمر إيجابا وسلبا
لا أهاب البغض أو أرهب حبا
كل شىء فى حسابى.. لا حساب!

أين ولت تلکم الأيام أين؟؟
والام الليل ينقض علينا؟؟
ينهب العمر ويعطى القلب أين
ويساقينى كؤوسا من سراب

أيها الليل أما أن الرحيل
يا خليلاً كنت لى شر خليل
بئست الصحبة للضيف الثقيل
فامض عنى غير ميمون الذهاب

ملت النفس مليا صحتك
وقلّت - من طول هول - ظلمتك
لم تقلها - ذات يوم - هيت لك
فلم التوصل؟ وما سر العذاب؟

رحمة الله على يوم أراك
فيه مطوى شراع وشراك
ناضب اللجة قد خاب مناك
وخبا نجمك من أفقى وغاب

١٩٥٩/١٢/١٨



أحلام

إيه يا دنياى ما هذا التجنى؟
كلما وشيت بالفرحة فنى
أطبقت أشجانك السود بلحنى
فمحت منه بشاشات الخيال
وطوته بين أسرار الليالى
فهوت أحلام حبي.. وذوت أيام قلبى

•

أنا لى فى هذه الدنيا أمانى
تعمر القلب بأشتات الممانى
وتوارى ظل سوات الزمان
إن يكن فجرى يا ذات الجلال
مشرق اللمحة رفاف الظلال
فالسنا يغمر قلبى.. والرضا يملأ حبي

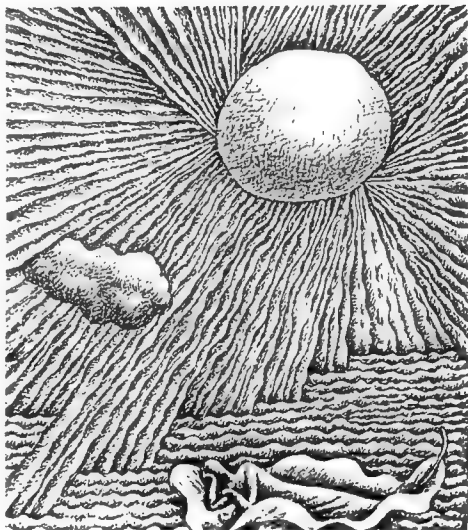
•

يا أمانى ولى فيك حياه
إن يطلب همسك ما بين الشفاه
أو يكن من جدوه الهم أساه

فأنا حبك يا بنت المعالى
أنفق العمر رخيصة لا أبالى
فأسكبى الحصى لقلبى.. وأملأى كأسات حبي

•

وأملأى كأسك يا دنيا وهاتى
وأسقنى منها شهى الرشقات
أنا هيمان بوادى الذكريات
فأسكبى لحن الأمانى والخيال





واسقنى خمر فتون وجمال

وانظري نشوة قلبي.. إنها فرحة حبي

واطرحي عبء التمنى عن فؤادي

عن بشاشاتي وفني وجهادي

إنها الفتنة في وشي الدلال

توقظ الساهر في تيم الليالي

فيشني لحن حب.. راوياً أحلام قلب



من أنت

يا من ملكت على كل مشاعري
ولحت فيها كالريبع الباكر
هزاً وتملاً بالفتون خواطري
عقل الرشيد وضل قلب الشاعر
فسريت في دنياي اتعس سائر

سوء العذاب ولست فيه بصابر
أمل خبياً بعد اللقاء العابر
يألى من الغدر الجموح الثائر
هتتميت آمالي وتمشى ناظري
سام كأن الجن بات مسامر

وقفاً عليك مدى الحياة قياثري
وإذا صمت فأنت ملء مشاعري
ومثاب آمالي ولحن بشائري
ولن نسبت؟ وأنت ذخرا لذاخر
عن منبع في الشرق أطهر ظاهر
ينساب بين موارد ومصادر

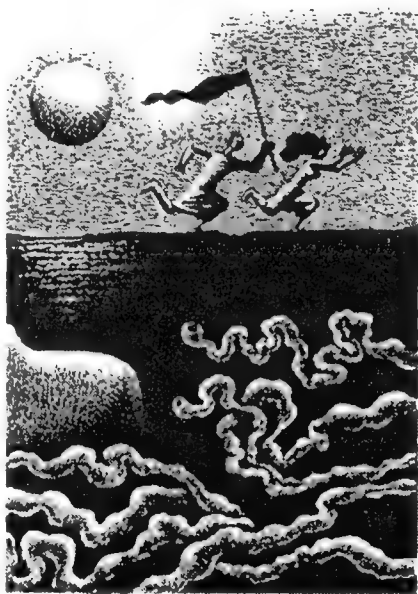
فكأنما رقيت بنفحة ساحر
في الغرب قد عبت بنفح أزاهر
لنور يهدي كل قلب حائر
في وجنتيك وهي هم لك ناضر
وجبينك الضاحي ملاحن شاعر
وأريجك الفياح طيب مجامر
وعلى ضفاف النيل طيفك أسرى
عقد اللسان وما لها من آخر

من أنت يا ذات الجمال الساحر؟
أشرقت في دنياي إشراق المنى
دنيا من السحر الحلال تهزني
يا جنة للحسن فيها قد غوى
لم أدر حين رأيتها معنى الهدى

هيمان يحرقني الأسى ويسومني
حيران يرشدني السنا ويضلني
لهفان يفجمني القضاء ببطشه
أسوان تعصف بي أعاصير الأسى
سكران من خمر الذهول وخاطري

يا زهرة عبت وفاح عبيرها
إما صدوت فأنت وحى ملاحني
يا كمبتى الكبرى وموئل فتنتي
من أين جلت؟ وأين قربك السرى
شرقية والحسن أفسح ناطق
وطن الهوى والحسن في آفاقه

مؤارة بالسحر خضر مروجه
أم أنت ممن واد هنبالك وداره
غريبة؟ والغرب لم يك مطالعا
هذا دم الشرق الجميل عرفته
والسحر في عيني من آرامه
وصفاء حسنك من طلاقة حسنه
أنت السنا من مرج عبق نبعه
أنت التي حلت مفاتن حسنها





هيمان حطمني جنون سرائري
مرت عليك مرور طيف عابر
في ذلك القلب الشرود السادر
اشدو بحسن الفيد شدو الطائر
فالحسن في دنياى أقهر قاهر

الملك للحسن القسوى القادر
في خمسه أنا منه نحن مزاهر
وأبيع عمري فيه بيع مقامر
من أنت يا ذات الجمال الساحر؟

من أين جئت وما سبيلك إننى
هل ذقت طعم الحب أم نار الهوى
ولو أن كأس الحب طاب رحيقها
لمعرفتنى وعرفت أنى شاعر
وأبيع نفسى فى هواه رخيصة

يا دولة التيجان ما سلطانها
أنا طاعة فى ظله أنا نشوة
أفنى حياتى سادراً بعبيره
وأظل طول الدهر يهتف خافقى:

فى الذكرى الثانية لحريق قصر الثقافة: أوراق أخرى من شهداء بنى سويف

حازم شحاتة - نزار سمك - بهائى الميرغنى

المنظر المسرحى فى الستينيات الفريد فرج نموذجاً

حازم شحاتة

كتب الفريد فرج ست مسرحيات خلال فترة الستينيات هى:
حلاق بغداد - سليمان الحلبي - القمح - الزير سالم - بقبق الكسلان - عسكر وحرامية
- على جناح التبريزى.
وسنرصد هنا - على سبيل الحصر - الأماكن التى اختارها الكاتب فى كل مسرحية ثم
نقدم قراءتنا للوظائف المختلفة التى يقوم بها المنظر فى كل مسرحية:

أولاً: حلاق بغداد

أ - يوسف وباسمينه بهو دار عربية متوسطة

ب - زينة النساء بهو بيت عربى متوسط الشراء

ثانياً : سليمان الحلبي

أزقة القاهرة - دكاكين وبيوت

غرفة متواضعة لبعض مجاوري الأزهر.

قصر دوجا حاكم القاهرة - حفل راقص

خلاء

جناح الحريم فى بيت سليمان

بستان

طريق زراعى - نقطة حراسة فرنسية

طريق صحراوى - ريو

منطقة ريفية.

غرفة المجاورين

أطلال جامع الحاكم بأمر الله - أعمدة

ريو

رواق بالأزهر

فناء تحت شباك الحريم ببيت السادات.

شارع بالقاهرة - شرفة مقهى فرنسى

شرفة قصر كليبر

شارع بالقاهرة - مقهى فرنسى على الجانب.

مكتب كليبر

أمام المقهى الفرنسى.

على شاطئ النيل - بقعة ريفية.

وراء الشجر.

فناء بيت السادات.

خرائب قلعة قديمة

شارع بالقاهرة - أمام واجهة مقهى فرنسى

السجن

مكتب كليبر

رواق بالأزهر

سلم حارة مخربة مقفرة.

رواق بالأزهر

السوق - مقهى على الجانب

امام بيت الشيخ عبد الله الشرقاوى

منظرة الشرقاوى

امام بيت الشرقاوى

فى رواق الأزهر.

الحى الفرنسى - بوابة القشلاق

خلوة الشيخ عبد القادر.

قلعة مهجورة - جدار القلعة به فتحات اطلاق النار

منظرة الشيخ مجاهد

حديقة قصر الأنيكية - شجرة عملاقة وارفة.

شارع فى القاهرة.

المستشفى.

ثالثاً: الزير سالم

قاعة عرش مكشوفة - على جانبي العرش اعمدة طابعتها شرقى قديم.

حرفه سالم الزير بالقصر الملكى.

حديقة قصر كليب - الأعمدة تحولت إلى اشجار امام السماء الصافية.

مكان يلا معالم

عرش كليب

عرش حسان اليمانى.

بوابة قصر كليب.

حديقة القصر.

جبل - شعاب الجبل.

قاعة العرش

شعاب الجبل.

ساحة معركة (دون معالم المنظر السابق مما يوحي بتغير المنظر)

مجلس جساس (خيمة من الداخل).

مكان ما بالصحراء.

ضريح كليب على سماء ذات نجوم.

معسكر سالم - اختفى الضريح وظهرت جوانب الخيام.

الوادي الكبير وقد اختفت الخيام.

قمة مرتفعة - حولها النجوم.

بين بيوت بكر - أطراف الخيام تحوط المسرح.

أمام خيمة الزير سالم.

أمام بيت أسما.

في خيمة بالية.

قاعة العرش.

مخدع جليلة.

في خيمة فقيرة في الصحراء.

في الصحراء

أمام ضريح كليب.

قاعة العرش.

رابعاً: على جناح التبريزي وتابعه قفة

بستان التبريزي.

سوق المدينة.

قاعة الملك.

مقصورة الحريم.

بيت التبريزي.

السوق.

خامساً : عسكر وحرامية

مكتب عادى فى إدارة المشتريات (مؤسسة حكومية)

نفس المنظر

نفس المنظر

سادساً: الفخ

منظرة فى دار العمدة

سابعاً: بقيق الكسلان

شارع نظيف فى أحد أحياء بغداد المتطرفة الراقية.

الأنساق التركيبية

اخترنا الفريد فرج نموذجاً للمنظر المسرحى فى الستينيات لأنه الكاتب الوحيد الذى استخدم كل هذا العدد من المناظر كما أنه الكاتب الوحيد الذى استخدم عشرين منظرًا فى مسرحية واحدة هى سليمان الحلبى، فالمسرحية تتكون من ثلاثة وأربعين مشهداً اقترح لها الفريد فرج عشرين مكاناً مختلفًا هى:

طريق سحراوى - طريق زراعى - منطقة ريفية - خلاء شارع فى المدينة - حجرة - حديقة - فناء بيت - رواق فى الأزهر - مسجد مهدم - شرفة قصر - شرفة مقهى - قصر - مكتب سجن - حارة قلعة - مستشفى سوق - مكان محايد .

وكل هذه الأماكن تعود فى تصميمها إلى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين استند فيها الكاتب أماكن مدينة كبيرة مثل القاهرة، المنطرة والحجرة وفناء البيت للطبقة الوسطى والقصر للحاكم بالإضافة إلى السجن والمستشفى والقلعة ومكتب كليبر، وهى الأماكن الداخلية، أما الأماكن الخارجية فلم نر فى الستينيات هذا التنوع فى الأماكن الخارجية مثل ما نرى فى سليمان الحلبى خاصة ومسرح الفريد فرج عامة، فالشارع والخلاء والصحراء والطرق المحيطة بالمدينة أو التى تصل بينها وبين المدن الأخرى تغلب على المنظر عند الفريد فى الستينيات (بعد الستينيات سيجأ إلى أماكن أخرى) فأفريد يحرك شخصياته فى الشوارع والطرق والخلاء كثيرًا ويلبها القصور والقلاع وفيها قاعة العرش أو الحديقة أو الشرفة، وهى الأماكن الغالبة على المسرح الكلاسيكى أما أماكن الطبقة الوسطى المعاصرة فلم يدخلها الفريد فرج على

نحو ملحوظ إلا بعد ١٩٦٧ في (عسكر وحرامية) التي تدور في أماكن العمل أو مكتب من المكاتب الحكومية فالأماكن الغالبة على المنظر عند الضريد إذن هي الأماكن الكلاسيكية.

الأماكن الكلاسيكية كانت هي أيضاً الأماكن الغالبة على المسرح في الستينيات، فسعد الدين وهبة رغم معاصرته يختار الأماكن الكلاسيكية مثل الطريق في «سكة السلامة» ومحطة القطار (أي نقطة توقف على طريق) في «السبنسة» والكوبري (طريق يصل القرية بالمدينة) في «كوبرى الناموس» وساحة القرية في «السبنسة» أيضاً. ومحمود دياب سيختار ساحة القرية في «ليالي الحصاد» والقصر والطريق في «باب الفتوح». ثم يخرج عن طابع المكان الكلاسيكي إلا كاتبان هما نعمان عاشور وميخائيل رومان، فنعمان عاشور منذ الخمسينيات وهو يختار أماكن الطبقة الوسطى في «المغناطيس» والناس إلى تحت، والناس إلى فوق، وواصل دخوله إلى أماكن الطبقة الوسطى في الستينيات : «عيلة الدوغري».

أوهام التجريب

نزار سمك

- ١ - وهم المغايرة بمعنى أن مجرد الاختلاف مع ما هو قائم والمغايرة للساند يمكن أن ينتج في ذاته عرضاً تجريبياً.
- ٢ - وهم التعبير الحركي الذي أصبح في كثير من الحالات صيغة مجانية مسقطة على سياق العرض ونسيجه دون منهج أو ضرورة مما يجعله جمالية مستعارة وحيلة تزيينية مضافة (أي أن التعبير الحركي ليس شارة التجديد وعلامته الجمالية).
- ٣ - تصور البعض أن التجريبيات الغربية هي المرجع والمعيار معاً، فتأتي تجاربهم بالتالي استعارة لجمالياتها واستنساخاً لأشكالها واحتذاء حرفياً لبعض صياغاتها ومشاهدتها وهذا - جوهرها - ضد التجريب ونقيض له ، فالتجريب نقض للمرجعية القبلية بما هو حركة تأخذ من ذاتها مرجعها وتتحرك نحو معيارياتها الخاصة. هل هناك معايير للتحكيم وما هي هذه المعايير؟ وهل هي ثابتة يستطيع أن تستخدمها كل فرد بنفس الطريقة أي أنها مطلقة أم أنها نسبية؟.. وإذا كان الموضوع

المحكم هو التجريب .. فأى معيار يمكن أن نستخدمه مع هذا التجريب؟

(١) تقييم العرض بالنسبة إلى مجموعة العروض المقدمة في المهرجان لا بالنسبة إلى عروض معيارية أخرى.

(٢) مدى احتواء العرض على محاولات جديدة وفتح مساحات لاكتشاف العقبة.. سواء بالنسبة للموضوع والفكرة (وبالنسبة للمعالجة كأن يطرح سؤالاً جديداً على قضية قديمة أو يبتكر حركة جديدة لعلاقات تقليدية).

(٣) تقييم العناصر الفردية وفقاً لموهبتها الذاتية وإيقانها المهني بصرف النظر عن التقييم الكلي للعرض.

.....

المغامرة والرغبة في التجريب حتى وإن افتقدت بعض المقومات بشرط، إلا يكون تجريباً شكلياً قائماً على التقليد والاستعارة أو مفتقداً إلى المعرفة.

التمييز بين ما هو تجريبي وما هو سطحي وشكلي. بين عرض مبني على النقل والتقليد والتفكير النمطي وعرض يبتكر شكله الخاص الذي تفرضه ضرورة التجربة وخصوصية التعبيرية.

(أدراك المبدع للواقع والشكل المسرحي معاً ومطابقته على الكشف والابتكار بكيفيات وأدوات وتقنيات مختلفة عن الشائع والمكرس والمهيمن.. وهذه ضرورة اجتماعية ومعرفية وليست فقط فنية.

● التجريب ليس قفزة في الفراغ من فراغ .. فالخطوات الأولى عادة ما تكون اتباعاً لخطوات سابقة وليست اكتشافاً لطرق جديدة وهو نتاج نضج معرفي واكتمال في الأدوات .

● لا يشغلنا تعريف التجريب بقدر ما يشغلنا كيفيات التجريب.

● التجريب لا يتعارض مع الجودة أو ليس بديلاً لها .. فالعرض الجيد مبني على تفرد إبداعي ما (وحين نؤكد على التفرد فإننا نؤكد أيضاً على تكامل نسبي في عناصر العرض).

النظر إلى المواهب الفردية وجوانبها كأسس قائمة على الاتقان المهني والأمتلاك الذاتي للموهبة والخبرة والكفاءة والتقنية بمعنى أن الجاهزية الفردية مبنية على اتقان المبدع ذاته.

أسكر من مرأياى

بهائى الميرغنى

فى الخارج تقذفنى الأجواء بنارها الهشيم، أحترق وأتفحم فى الداخل.
فى الداخل أرنو إلى الصقيع المحيط بى، ارتمش من الجذب الممتد إلى الخارج.

الفرح لحظة من لحظات الحزن. كم حزننا كبير؟ كم حزننا عظيم؟
أطوى ذاتى وتسحبنى الظلال إلى حجمها المبالغ وأتوه؟ بخطوتى
يا خطوتى أين أرضك وطريقك؟ أفعلمها فى الهواء وأرانى أتحرك هل أنا أخطو؟
تتسع ذاتى، محيط وأتوه فيه.. أغرق فى الحلم وأغرق فى الوهم ولا أعرف إن كانت
ترفعنى الأمواج إلى هواء..

الكون أم تلطمنى وتخمدنى فى القاع.. هل أنا أهرب؟
أبحث فى وردة النار عن رحيق أعشقه وأندى الكون بريحه.. أنصهر وادنو.. أحترق وادنو
وأغمس فى سطح جليد متسع.. كيف حرارتى الآن؟
هل أجهل العالم؟ هل أجهل نفسى؟

...

حملك الثقيل على الكتف لا يقاوم هربى منك، دموعى منك وأسفى الحسائم
والمستقبل.. ووجدتسى أرنو إلى اليأس وأبتره، وأضيق بالأحلام والظلال، التخوم، لكننى
على وعد دائم معك فلا تبخل وقاوم.
تؤرقنا الأيام وتذهب، وتبلى أجسادنا فى رحيل، ويعود اليوم إلينا منتظراً منا لحظة
هدم، فلا تبخل وقاوم.

أقلعت من الفردوس مختاراً إلى الفردوس الآخر، تقبيلت اليأس بدون ضجر ولا حراك.

- من يأس إلى يأس جديد؟

نعم، إلى هم جديد ولا حراك

...

تضييق بثقراكتك المحكمة النفاذ

- لأنها تظهر

وتمرح بين النار والنار

لأنها هيبتى



وتنسل في المطلق عارياً.
 لكنني اتعري
 وتحمل هزراً حلامك
 - فمادمت أحلم ومادمت أبكي
 ومادمت أحيأ
 أبصر في دوامتي
 أسكر من مرأياي
 وأحمل وزراً حلامي
 وتكتوي وتندم؟
 سأندم
 أشعل ما يروكك ودعني للأبد



زهور من بساتين الحارات (ثلاث قصص للقاص الراحل)

محمد حسين بكر

لماذا أحب يا جو..؟

يا جو .. ذلك الشيطان الذي استطاع تحريك الأحداث.. والتهمة أذن ،عطيل كيف طاوغة العرق ومسح بمنديل ،ديدمونة، جميع همومه .. هل كان عنصريا جدا ،ببشرته الذهبية التي تشبه إلى حد ما لون قطعة الجبن الرومي حيث تنام أشعة الشمس الذهبية بين خصلات شعره .. ويهتم كثيراً بتلميع حدائه وصقل سيفه وشحن أفكاره المركزة وهو جالس أمام رقعة الشطرنج، يلعب نفسه قبل أن يتهيأ للدخول في حروف شكسبير، ليصير فجأة محور ومحرك الأحداث الحقيقي!!

هل هو شرير بالفعل..؟ أم مجرد حبيكة، تم استغلالها جيداً وبمهارة يحسد عليها الراوي.. أم أن ،عطيل، ذاته لم يكن يمتلك أى مهارة أو حرفة تؤهله إلى قيادة أسطول الأمبراطورية.. علينا أن نعترف بأن لكل منا طموحه الخاص وطموح ،يا جو، بالتاكيد مشروع .. لقد ألهم الشاعر وجعلنا جميعا نصب غضبنا عليه.. إن أمثاله لهم ضرورة فعلية لتحريك الأمور ولو بنسبة معينة.. لقد أحببت ،يا جو، عندما قابلته نعم قابلته في الليلة التي أعد فيها كل شيء كان منديل ،ديدمونة، مازال في جيبه ذلك ،المنديل

الحلو، من وجهة نظره بالتأكيد .. أقذاح الخمر كانت أمامه .. تلاعبت سفن افكاره الشيطانية على أمواج الدهاء .. وهو يطبخ، بالطايبية، السوداء .. عندما جعل عسكري ضعيف على رقعة الشطرنج يتدرب ويتسرب ببطء شديد .. ليفعل ما يريده .. هنا لمعت عيناه .. وقال .. غدا سأحقق هدفى .. سأطبخ، بمطيل، من طريقى .. عندئذ كان شكسبير أكثر شراً فى تعامله مع حروفه .. وكان على أن أتدخل لأجل إيجاد طريقة مثلى لإنقاذ، يا جو، من فوق سن قلمه مثلما تدخلت من قبل لأجل إنقاذ السندباد عندما كاد أن يجلس الرجل العجوز فوق كتفيه ليستعبده ذلك العجوز ويجعل منه قدميه لقد أفسدت تلك القصة، الألف ليلة، من قبل .. وصارت بلا وجود فأنا ككاتب للقصص على أولاً قبل الدخول فى متاهة «بورخيس» التى تفسد بها كل شيء لأجل المتعة الشخصية لأجل فتحة شهية النقاد .. لذلك أفسدت العديد من القصص بخبرتى ودهائى نعم، يا جو، يرى إنه رجل يمتلك الطموح وعطيل، مجرد شخص مغفل تماماً مثلى، ما أشعلها الطفل الصغير بفيلم «على بابا» وأخرج يحيى الفخرانى وإسعاد يونس، وقال لهما «على بابا، رجل حرامى» .. لذلك، يا جو، رجل برئ ومحبيب للذات البشرية أكثر من عطيل .. ويزووف علوان فى اللص والكلاب مهم ورشيق العبارات حتى أنه استمر فى حياته ودهس قطار الزمن «سميد مهران» والفضل بالطبع محفوظ.

الضاحك بالأبيض والأسود

١- إسماعيل ياسين-

لا تدرك الشفافة الحاملة كالفرش بأن «إسماعيل ياسين» قد مات ١٩٨١ وإن صورته الكاريكاتورية على كيس «البوزو» دعابة لاسترجاع ضحكاته بايته لزمان ولى وفاته، هكذا هى مادتها .. تفرد البافطة البيضاء فوق حجرها وتقرص جالسة أمام التليفزيون بعد عصر الجمعة من كل أسبوع وتمرر المشط الواسع الأسنان فى خصلات شعرها البرتقالى اللون وتضحك .. على، ضبو، وهو جالس فوق المروحة يزعق صارخاً .. الحقوونى، بينما الهيلكوبتر ثابتة على مدرج المطار بينما الشاويش عطية يضحك بأعلى ما فيه «هى» هى «هاهاهاى» هى، فجأة ينقطع الإرسال لتظهر عناوين الأخبار ..

المحلية، فتعقّص شعرها كمكة فاتنة مغرية للقابع أمامها بشرفة الجيران يلتهم روايات الجيب عن رجل المستحيل، تمد أصابعها نحو مشبك غامض نائم عليه، دبور أحمد، فيهتز مرتعشا طائرا وتسدده نحوه، فينظر إلى حيث هى واقفة.. فيحرك أصابعه .. بالموعد .. ويختلطان على الساعة.

فتبرم شارب وهمى.. بما يفيد له كون أبيها سوف يمعنها من الخروج .. يخبرها عندما يضع كفه مضموما إلى جوار أذنه بأنه سيتصل بها عقب الفيلم العربى.. فتضحك وهى تدخل .. من الشرفة مقلدة، سمعة، فى مشيته المضحكة!! فيضحك الشاويش..

٢ - «إستيفان روستى»

عندما توقفت السيارة الخضراء اللامعة كشعر الشاب المدهون بالفازلين .. الذى اهتم بتفريغ شعره كإستيفان روستى .. رمقه جيدا .. شعر بوخزة بجانبه الأيسر من الجهة العلوية.. أراد أن يلقنه درساً بأن يضربه كمادة أبطال سينما هذا الزمان؟ ولكنه تساءل بينه وبين نفسه.. لم أراى ممثل يضرب «إستيفان روستى»، قبل ذلك؟ رأى فقط البوليس، وهو يقبض عليه أو خطأ محمد توفيق فى التصويب.. فأعطى «عبدالله، بن أخوه ربع جنيه .. ليقذف «بريين السيارة بالطوب .. ففعلها فانزعج الشاب العريس .. وهم يضحك مرددا.. نشنت يانا اصح ومع ذلك جبر أبوها خاطره؟ بأن وافق على زواجها منه وعلى أن تعيش معه بمنزل والدته المسنة.. عندئذ .. أحس أنه قد كبر.. قبل أوانه وصار فى عمر محمود المليجى..

٣ - معدوح عبد العليم

إنها .. لم تطيب لأمه .. لأن بطنها لم تتكور .. ولم تيقظ، بطنها بأى مضخة، أو علقية، فتم طلاقها .. بينما كان جالسا .. فى الشرفة يقضم أظافره وهو يتابع قميصه الأبيض الحريري على مشبك الغسيل .. لم يكن التليفزيون يعرض فيلما فى عصر ذلك اليوم .. وجد المشبك إلى جوار قدمه المروفة الخافية ببطن الشرفة.. نظر إلى أعلى، وجدها .. تدير أناملها فوق معصمها.. حيث تتلأأ ساعة ذهبية..

كان الشيب قد اشتعل .. هز رأسه موافقا على الميعاد .. عندما سار إلى جوارها على شاطئ النيل، تذكر فجأة كيف رفض .. ممدوح عبد العليم الرجوع إلى «زهرة» خاصة وإنه .. كان مغرما بأثار الحكيم أما تناول ألهام شاهين للدور فلم يستطعهم .. ولم يرق له عاد .. مرة ثانية .. للوهمة .. فهي زوجة وأم لثلاثة عيال .. وعليه أن يهبط من فوق المروحة .. لأن هليكوپتر أحلامه محطة .

ترنيمة برج الدلو

يسكب أنفاسه على الطرقات، أنا ماصحبش .. أنا أتصاحب بس، الفعل له رد فعل وردود، أفعالي ما تظنه المستحيل ، أبكى على ما ضاع من يد غيرى وأشكر الرب جل وعلى أنه أودعه يدي، البنات الكثيرات اللأى أحبين خيانتى لا يدركن أن عشقى لهن كان تجربة لمشاهدة فيلم التكوين، وتقطير الحزن لأبيعه حواديت بحانات الحكى، طالعى نذير شؤوم وشمارى غراب أبيض، صديق للعديد وأرفض مصادقة روى، يوم ميلادى رمادى مبتلى بالفغيمات الناعسة بكبد السماء، تومض بالنور أشعة شمس المعصاى الباردة فأصرخ بالضحكات فوق كف القابلة .. مبروك ولد .. وكأنى المنتظر لأعود بما ضاع فى الأندلس وقرطبة، وأول الحجاج بالقدس عقب التحرير، مع أنى عاشق لكتابة سير الأبطال ولا أحلم لأن أسطع على الأحبار بالطابع بطلا يحكى عنى .

الماضى يبدأ غدا، يا بنت السلطان حيث أنكشف شعرك أمام لوحة نارمر بالوجه القبلى وأودع حكايتنا مكتبة الإسكندرية، ويعد إسكندرية ليه، وإسكندرية كمان وكمان وكمان يكون الفيلم الغامق ياريت حبتين إسكندرية لأجل الحبايب بحلف النانو وأضع أكليل من الزهور فوق قبر الشهيد يحيى الطاهر عبد الله .. وأقص شريطا جديدا له لون البنفسج أيمانا بعودة مقهى متاتيا، ومقهى ايزافيتش، والملم صحبة الغد لنشطى ١١ سبتمبر من فوق جبين الصمت، وتدرس لا تصالح بالمدارس الخاصة .

وحين أستفيق على صرير عجلة سيارة مسرعة تذكر أن الصحفي يموت وديته جريدة ونعى، أجوف يا تمثال الحقائق، ظالم يا لون الكاكي ببذلة أبى الشهيد وأقرأ طالعى يوم ميلادى ..

لا داعية للثرثرة فى كلام فارغ فأغلق التلفزيون على عناوين الأخبار ويسألنى ابن أخى ..
صمو الاعلانات أمتى ..

سحر توفيق في: طعم الزيتون

فريد أبوسعدة

أول ما يلاحظ على سطح النص في رواية (طعم الزيتون) لسحر توفيق هو هذه الجرة التي تتمثل في القطيعة مع ما وصلت إليه الرواية الآن من تقنيات و العودة إلى التراث، لاختبار إمكان حيك الرواية على طرائق من السرد القى بها الجميع خلفهم وهم يلهثون وراء الجديد .

سنلاحظ أيضاً أننا أمام واقع مطهر من التفاصيل، كأنه الخلاء لا تتحرك فيه سوى أقمعة متميزة تمت تهيئة الصراع بينها فيما يشبه التراجيديا اليونانية . هل نحن أمام مطلق ما . اعتقد هذا، واعتقد أن الأب الغائب / الحاضر هو هذا المطلق الذي ينبغي له الاحترام والتقدير، ليس لأنه السبب في وجود الجماعة (الأبناء) فقط ، بل لأنه منحهم البركة والاحترام بين الآخرين أيضاً .

إنها مسألة الخلافة ، وما يصاحبها من طقوس كالنقير الذائد للأب الغائب، استخدام عباءته، التنقيب الدائم في كلماته باعتبارها مقدسة وتأويلها بما يناسب كل حال، ثم اشهارها في وجه الخصوم، بل والمزايدة بها على المتحدثين باسمه أيضاً (تختار الكاتبة لحظة مائزة في حياة هذه الجماعة، لحظة لا يبدو فيها الخليفة / وارث العباءة متمكناً بعد وقابضاً على زمام الأمور، لتقدم استعارة لقيام السلطة (أية سلطة) تفضح من خلالها ما يستتره الظاهر من تشظى الباطن وتناقضاته .

هناك خلل أولى فالخليفة / وارث العبادة لا يبدو الناطق الأهم- فضلاً عن أن يكون الأخوحد- باسم الأب، ثم أن حجتيه تبدو ناقصة، فهناك شك في استحواده على بيت الأب بطريقة مريبة، مما يجعل علاقته ببعض اخوته تقوم على التواطؤ، الأمر الذي يجعلهم في مركز وزراء لا يمكن عزلهم، أو مراكز قوى تتقاسم معه السلطة في السر. تبدأ الأحداث من جملة يقرر فيها الأب/ الغائب أن القمح أهم من الأرز، وهامهم يتذكرونها في اجتماعهم الأول في مواجهة الأخ الأصغر (شاتل الأرز) وذلك في اختبار واضح للسلطة الناشئة. الأخ الأصغر لديه مزارع واسعة، ولا أبناء له، وهو دائماً ما يخرج على الجماعة، ويضرب بتعاليم الأب عرض الحائط، هل يشي به السر؟ هل يريد أن يقول لنا إن الغنى والنجاح هما ثمرة هذا الخروج أو التمرد. على أي حال ستبدأ المطاردة بغرض استعادة الجماعة هذه الشاة الضالة أو فقدها إلى الأبد، وسيتِم ذلك باسم الأب في الحالتين !!

يمضي بنا السرد، قريراً هادئاً، يعرفنا ببعض أبناء الأب/ الغائب، يحكى لنا عن (أبو البنات) وبناته التسع، عن (اللثيم) و (الساهي) وعن (جاحظ العينين) وابنيه (البنا) و (طائع النخل)، ثم يمرج بنا إلى نوادر المجاز قبل أن يعود إلى مساره مرة أخرى، فيحدثنا عن (الفارع) و (الوراق) (البنت التاسعة لأبي البنات، والسرد إنما يفعل ذلك من أجل تهيئة المسرح للصراع.

هناك تحالف السلطة الذي يقوم على التواطؤ بين رئيس الجماعة/ وارث العبادة وبين وزيريه (اللثيم) و(الساهي) وبمساندة (الفقير) أحياناً. وهناك تحالفات (الصغير) شاتل الأرز مع (الفقير) و (الفارع) و (الوراق) و (جاحظ العينين)، وهي تحالفات هشة، حالة أكثر من اللازم، وبينما يواصل الفارع والوراق الحلم، فإن الروح العملية للصغير تدفعه إلى اختيار طريق السلامة، فيهادن ويدخل في مساومات مع السلطة يتنازل فيها عن بعض أرضه !!

لكن هذه التحالفات المضادة للسلطة، التي تنحاز إليها المعرفة (الوراق)، تصبح أكثر خطراً حتى أن (الغادر) الذي تستأجره السلطة لقتل الصغير الأبق يدرك خطورة وجود المعرفة في هذه التحالفات، لذا فإنه بعد أن يفشل الجميع في زحزحة الوراق عن موقفها يضرب ضربه المأساوية ملوثاً الوراق وجاعلاً منها عاراً يتنصل منه الجميع.

تأتي بعد هذا القتل المعنوي للوراق التصفية الجسدية بفأس أبي البنات، وفي مشهد بالغ التأثير يصبح وارث العبادة نافذاً بحق، ويأمر بنفى جسد الوراق من البلد فيبقى



ساحباً فوق الماء تناديه الشواطئ بلا جدوى، فقد غادرت المعرفة هذا العالم.
 بداية من الغلاف حتى الصفحة الأخيرة من المتن يضعنا السرد بين طعمين: طعم
 الزيتون وطعم الموت، وكأنهما قوسان يضمنان فيما بينهما هذه الأمثلة الفاجعة، يقول
 جاحظ العينين - زارع الزيتون - لابنيه (البنا) و (طالع النخل) : " لا تسمحوا
 للكراهية أن تدخل قلوبكم كما فعلت بأخوتي، واعلموا أن الاختلاف هو الطبيعة التي
 يجب أن نتقبلها بلا كراهية، وكما تقبلتم مرارة الزيتون يوماً لأجل والدكم المعجوز
 تقبلوا مرارة الاختلاف لأجل المزيد من المعرفة". ص ٦٢
 (طعم الزيتون) نص له جماله الخاص، جمال تراهن به سحر توفيق على شعيرية
 التجريد لا التفصيل، نص لا تتطلع فيه الذات الكاتبة إلى الغاية بل إلى البذرة التي
 تحمل في داخلها غابة.

سيف الرحبى وشعرية الأثر

فاطمة ناعوت

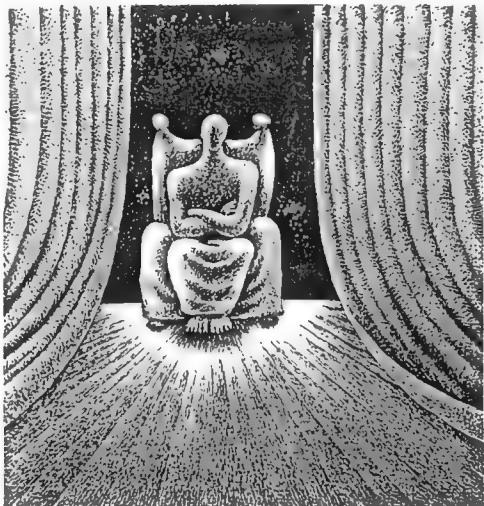
عالمٌ موحشٌ شديدُ القصر، لا بشر فيه ولا حياة يقدمه لنا الديوان الأخير للشاعر
العماني سيف الرحبى الذى صدر عن دار "النهضة العربية" ببيروت تحت عنوان "من
بحر العرب إلى بحر الصين، سألقى التحية على قراصنة ينتظرون الإعصار". معجمٌ
ضخم من مفردات لا تشير إلا إلى عالم مقبض لا حياة فيه سوى لكائنات (ما تسببُ
الموت، وإما تتعيش على الموت. ومنذ العتبة الأولى، العنوان، نجد أنفسنا فى مواجهة
قراصنة، ينتظرون إعصارا، بما يشى أننا بعد برهة سوف نطالع مشهدا لسفينة على
وشك الاستلاب وربما الغرق، ويشراً يصارعون الموت القدرى أو القتل العمد. على أن
ثمة عابراً، ربما هى الذات الشاعرة لأنها ضمير المتكلم، عابر سوف يمر على هذا المشهد
ويلقى التحية بحياد غير العابئين، وربما بحياد اليائسين من استمرار العالم. "ياباب-
غراب- قيظ- كراهية- جزيرة- خلاء- قبر- فج عميق- مستنقعات آسنة- صراخ- جرداء
قاحلة- هلاك- مشردين وأشلاء- حتفى- الانقراض- جنازة- طغاة وجلادون- سجين-
وحشة- انقراض الكون" وغيرها العديد من مفردات هذا المعجم السوداوى الذى لا
صفحة، ولا سطر ربما، يكاد ينبجى منه. اللهم إلا فى مقاطع الغزل شديدة العذوبة
التي تنتثر هنا وهناك بين تضاعيف الديوان وسوف تشير إليها لاحقاً.

يتكون الديوان من ثلاث قصائد مطولة، تتألف من مقاطع. الأولى حملت عنوان الديوان، والثانية عنوانها: موسيقى اليمامة الهاربة من سطوة الهاجرة، والثالثة هي: كقطيع كباش بيضاء أسخنها الهياج. تبدأ القصيدة الأولى هكذا: "في غيش المرأة الغابية/ المح' الصورة/ تلك التي لمحها الجد' الأول/ قبل أن يدب' على هذه الأرض/ المح' منصات النيازك قبل الانطلاق/ في سماء جرداء قاحلة/ ببيضة النسر الأول/ قبل أن تحلق' ذريته باتجاه الأعالي/ المح' الجنين' الذي كنته/ قبل أن يخرج ملبدا بالأغشية والصراخ/ في المستنقعات الأسنة." لن نحدد ما إذا كان الشاعر يقرأ تلك الصورة، التي تزداد قتامة كلما توغلنا في القصيدة، في مرآة الماضي بعين الخيال والاستدعاء الماضي، أم يراها رأى العين في مرآة الواقع كمشهد محايت دال على راهن متهاو نحياه، أم هي عين الاستشراف الحدسي تقرأ في مرآة المقلب غداً قفراً أكثر ظلمة من الحاضر التمس، بما أن الشواهد تدل على توالٍ لاحقة. لن نحدد ولا اظن إلا أن الشاعر لا يريد لنا أن نحدد الزمن الذي يرافق هذه الأمكنة المقبضة التي رسمتها ريشته. إذ أن عدم تحديد الزمن يدل على إطلاقيته فيرمي بسهمه عند كل لحظة من عمر هذا الكوكب المرزوء بالمحن والخطايا. المرأة الغابية، تدل على طبيعة المكان كونه دغلاً مقبضاً غنياً بالضوايرى وفقيراً من البشر. لن نلتقى خلال رحلتنا في القصيدة بكائن بشري سوى طفل: "الطفل' المثلث بأحلامه ورؤاه/ لقد تعب الطفل/ من أحلام الجنة والنار/ من شقاء الطفولة الموصول بحبل الشيخوخة/ ينظر إلى الصخرة الضاجة بصمتها/ في شعاب الأودية/ صخرة جبل الكور/ صخرة سيزيف/ المتناسلة من قابيل وهابيل/ الصخرة، ظل الصخرة الذي لاذ به ذات دهر/ فرسان عابرون/ متدثرون بطلعة القمر الضاحية في الخلاء./ صخرة المآتم والنذور/ تلك الصخرة التي تنهاوى في رأسه/ كمويل نسوة حول قبر الفقيد" هذا الطفل الذي أخيرا التقينا به بعد طول قفر ووحشة، ليس إلا الذات الشاعرة في الأغلب، يعنى سراباً قديماً أو صورة مراوغة لماض لم يعد هناك. الشاعر يضمن' علينا بوجود بشر، حتى سيزيف المذكور في المقطع لن نراه، بل نرى صخرته الأشهر وحدها في رحلتها الأبدية صعوداً للمجبل وانحداراً منه. أما قابيل وهابيل فمحض تاريخ ليس من دليل عليه سوى كتاب مقدس، وأما الفرسان فقد عبروا وليس من أثر لهم سوى دثارات مجازية من طلعة القمر الذي يشع' خلاء. حتى النسوة غير موجودات وليس من دليل عليهن سوى عويلهن في مآتم مفقودين،

أيضاً ليس من دليل عليهم سوى قبورهم.

تلك الشعرية أميل إلى تسميتها شعرية "الأثر". تلك التي ترسم صوراً مشهدية من طريق رسم تفاصيل "أثر" الشيء وليس "الشيء" نفسه. وهو الرسم الشعرى الأصعب الذي تلزمه حنكة وخبرة إبداعية متراكمة. إذ رسم الصورة الشعرية يحتاج إلى موهبة ومخيل، بينما تحتاج شعرية الأثر إلى ما سبق إضافة إلى مقدرة على إخراج الهدف المرسوم واستحضار أثاره المتخيلة، بمعنى أنه عملية تركيب مخيال على مخيال، إحدى القصائد يهديها سيف الرحبي إلى مرجريت أوبانك، وكل من يعرف تلك السيدة الإنجليزية لا يقدر إلا أن يحبها ويثمن جهودها الثقافية الرفيعة. هي ماغي، صديقة المثقفين والكتاب العرب وزوجة الروائي العراقي المهجري صموئيل شمعون ويصدران سوياً مجلة بانبيال الإنجليزية التي تعد جسراً رفيعاً ينقل الأدب العربي إلى الغرب، ويخدعنا السطر الأول من القصيدة كما خدعنا الإهداء. فنظن أننا بصدد قصيدة تجاوزت العتمة الموحشة التي أوغلت فيها القصائد السابقة، بما أنها مهداة إلى امرأة الجمال سمتها ويدونها. "الوردة تلامس السماء بشفاه حمراء/ في حديقة ماغي على مقربة من هيثرو/ حيث كوخ المم توم/ من غير وحشة وبهرج كبير/ يتشكل المشهد السينمائي على هيئة ممر طيران عاصف/ هندية لا تفقأ تنادي كلبها في البيت المجاور/ البط في تطوافه الدائم بين الغابة والنهر/ ماغي تلاحقه بنظراتها الحنون/ وهو يملأ الفضاء بالصياح والريش". إلى هنا تستمر الريشة الشعرية في رسم لوحة شديدة العذوبة لامرأة نعرف كيف تحب الحياة وتتقن التواصل مع الطبيعة. على أن الشاعر سرعان ما يعود سيرته الأولى من رفض للراهن التمس: "سادة العالم يديرون ما يشبه الزر نفسه/ قاذفين وجهة التاريخ/ إلى مستنقع الحثف الأخير/ من أعطاهم كل هذه العزيمة في الصراع على جيئة جرد/ أو جئة عنفوان".

غير أن الديوان على وحشته لا يخلو من مقاطع غزل شديدة العذوبة: "حين أجلس معك/ أخلع معطف التاريخ/ وزر البشرية/ أخطاء الآلهة في الولادة والموت/ أجلس محلقة مرحاً/ كريشة طائر." بنظرة منك يتموج الغاب/ بأنواع الزهور/ بالأحلام المتدفقة في ريوه الخيال/ بذكري تلويحة اليد في هواء جريح/ أي زنبقة يخبئها ليل الينابيع/ على مطارح المياه؟ لكن الحبيبة كذلك غير موجودة إلا كأثر، ذاك أن: "مسافراً نحو الشرق/ بينما رسالتك تقول: / إنك ذاهبة باتجاه الغرب/ في أي مفترق



للقواطل التالية بين القارات/ تلتقى مصارع العشاق ٩/ خيالاتهم الناحلة تغدو السير/
باتجاه ظل وارفر/ ظللك الذي يتبعني ملاكا حارسا من صدمة الفراق. " وكان لا سبيل
لالتقاء العشاق إلا عبر خطأ يحدث عندما تضيق القواطل. رحلت الحبيبة ولم يبق
منها غير ظل/ أثر سوف يغدو كما السراب الذي يضلل المسافرين فيتبعونه دون وصول.
على أنه، الظل، هو ذاته سيغدو الملاك الحارس الذي يحمى الشاعر المتوحد.

عاطف الطيب والمهمشون

محمود الفيطاني

في الأربعينيات من القرن الماضي أطلق المخرج الإيطالي "روبيرتو روسليني" مقولته السينمائية الشهيرة (قبل كل شيء علينا أن نعرف الناس كما هم، يجب أن نحمل الكاميرا وننتقل إلى الشوارع والطرق وندخل البيوت، إذ يكفي أن نخرج إلى أي منعطف ونقف في أي مكان، ونلاحظ ما يدور بعيون يقظة لكن نخرج فيلما سينمائيا إيطاليا حقيقيا).

ربما كانت هذه المقولة السينمائية الهامة التي أطلقها "روبيرتو روسليني" معبرة عن وجهة نظر تحمل قدرا من الأيدلوجية بعد اندحار الفاشية؛ ولذلك رغب في الخروج إلى الشارع والتعرف على الناس واتجاهاتهم ورغباتهم وأحلامهم وآمالهم في مقابل المد الفاشي المتصمم، إلا أنها في ذات الوقت كانت بداية حقيقية لسينما الواقعية التي بدأت تسود العالم منذ ذلك الحين، حينما خرجت الكاميرا المحمولة إلى الشارع، ولعل فيلمه الهام "روما مدينة مفتوحة" ١٩٤٤ (الذي عبر عن معاناة سكان مدينة روما تحت الاحتلال الألماني، المدينة التي ما زالت تعاني أهوال وخراب الحرب، و الذي قدمه عام ١٩٤٥ كمانفيسستو للمدرسة الجديدة التي أطلق عليها اسم الواقعية الجديدة) (بعد اندحار الفاشية خير دليل على ذلك).

و لكن، لعل السبب الأساس الذى أدى لبداية ظهور السينما الواقعية فى إيطاليا و من ثم انتشارها فيما بعد فى جميع أرجاء العالم، هو تلك الأزمة الاقتصادية الطاحنة التى مر بها العالم و على وجه الخصوص أوروبا إبان الحروب العالمية فى ثلاثينيات و أربعينيات القرن المنصرم؛ مما أدى إلى إفلاس الكثير من المصارف المالية التى كان يلجأ إليها جميع صناع السينما تقريباً للصرف على البلاتوهات و استوديوهات السينما، و ما تحتاجه تلك البلاتوهات من أدوات و كاميرات و روافع و ما إلى ذلك، و هنا وقع جميع صناع السينما الإيطالية فى مأزق عدم وجود الموارد المالية التى لابد من توافرها من أجل إنتاج أفلامهم المزمع صنعها، إلا أنهم للخروج من تلك الأزمة الطاحنة المهددة لصناعة السينما عندهم بالموت فكروا فى الخروج إلى الشارع و التصوير فى المنازل بدلاً من البلاتوه؛ فحملوا الكاميرا على أكتافهم، و كان خروجهم إلى الشارع إيذاناً بمولد موجة جديدة فى السينما العالمية أطلقنا عليها اسم الواقعية الجديدة التى تمتح ماداتها الخام من البشر العاديين الذين دخلوا لأول مرة داخل الكادر كخلفية بشرية- حقيقية و حية- للممثلين الحقيقيين- سواء كان هذا الدخول بأصواتهم فقط أم بأجسامهم أيضاً؛ و بالتالى اكتسبت صناعة الأفلام السينمائية المزيد من الصدق و الموضوعية و الواقعية لأنها تعاملت مع الطبيعة التى يعرفها الناس- لا الطبيعة المصنوعة داخل البلاتوه-.

و لكننا نلاحظ أن هذا الاتجاه على الرغم من أهميته فى تاريخ السينما العالمية، إلا أنه كان وليد المصادفة البحتة- بمعنى أنه لم يكن مرتباً له أو مبنياً على نسق فكري معين فى بدايته- نتيجة الظروف الاقتصادية التى مرت بها صناعة السينما فى ذلك الوقت، إلا أن هذا الاتجاه بدأ ينتشر فى العالم كله و يلاقى الكثير من القبول و الإعجاب فيما بعد.

و فى أواخر السبعينيات من القرن الماضى و بداية الثمانينيات كانت السينما المصرية تسبح فى لجة مظلمة بسبب الكثير من الأفلام التى لا تمت للسينما بصله، و البعيدة عن عالمها الحقيقي كل البعد، تلك الحقبة التى أطلقنا عليها ما أسميناه بأفلام سينما المقاولات التى اتخذت من السينما وسيلة هامة من وسائل التريح فقط دون الاهتمام بصناعة السينما كصناعة جادة، و بالتالى كان الكثيرون من المنتجين و المخرجين يهتمون بصناعة أفلام و القيام بتعليبها فى شرائط فيديو دون الاهتمام بالعرض

السينمائي من أجل تصديرها وبيعها لدول الخليج التي تغدق عليهم الكثير من أموال النفط- التي لن تأتيهم من السوق السينمائي المصري إذا ما اهتموا بصناعة سينما جادة- إلا أنه في تلك الآونة بدأت بعض الأصوات السينمائية الجديدة، والجادة في تعاملها مع ذلك الفن البصري في الظهور على السطح الأسن لثقافتنا السينمائية، و لقد كانت تلك الأصوات تحمل الكثير من الهموم والأمال والطموحات والثقافة المصرية ما يؤهلها لإحداث ثورة من حيث المضمون والشكل في صناعة السينما المصرية آنذاك، لاسيما أنهم كانوا يعملون في مجال السينما منذ فترة ليست بالقصيرة، إما من خلال صناعة الأفلام التسجيلية مثل "خيرى بشارة" الذى قدم "صائد الدبابات" ١٩٧٤ و غيرها من الأفلام التسجيلية التي كان آخرها- قبل بدء مرحلة السينما الروائية- "حديث الحجر" ١٩٧٩ ، "داود عبد السيد" الذى قدم كذلك العديد من الأفلام التسجيلية الهامة منها "وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم" ١٩٧٦ ، كذلك فيلمه "العمل في الحقل" ١٩٧٩ و غيرها من الأفلام الهامة، و "محمد خان" أيضا الذى خرج من كنف السينما التسجيلية، أو العمل بكتابة السيناريو مثل المخرج "زافى الميهي" منذ بدايته عام ١٩٦٧ بسيناريو فيلم "جفت الأمطار" للمخرج "سيد عيسى"، حتى آخر سيناريو كتبه لغيره من المخرجين عام ١٩٧٥ "على من نطلق الرصاص" للمخرج "كمال الشيخ".

وهنا راينا فيلم "ضربة شمس" أولى أفلام المخرج "محمد خان" الروائية الطويلة عام ١٩٨٠ الذى كان إيذانا بميلاد موجة جديدة في السينما المصرية أطلقنا عليها اسم الواقعية الجديدة أو السينما الجديدة- كما يفضل الناقد أحمد يوسف أن يطلق عليها- التي اهتمت اهتماما خاصا بالخروج إلى الشارع وتصوير الناس والحياة الطبيعية ومعاناتهم من خلال الكاميرا المحمولة- تماما كما كان الأمر في السينما الواقعية الإيطالية- ومن ثم تناولت علينا في فترة قصيرة العديد من الأفلام التي تهتم بهذه الروح الجديدة للعديد من الأسماء التي انحصرت في "زافى الميهي" وفيلمه "عيون لا تنام" ١٩٨١ ، "خيرى بشارة" وفيلمه "العوامة ٧٠" ، "الأقدار الدامية" ١٩٨٢ ، "عاطف الطيب" وفيلمه "الغيرة القتالة" ١٩٨٢ ، "داود عبد السيد" وفيلمه "الصمائيك" ١٩٨٥ بالإضافة إلى "محمد خان".

إلا أننا نلاحظ أن ظهور الواقعية الجديدة في السينما المصرية لم يكن وليد

المصادفة كما حدث فى السينما الإيطالية؛ فلقد كانت ظروف صناعة السينما المنهارة تماما فى ذلك الوقت، وانهيار الكثير من الأحلام و الأمال الكبرى الممثلة فى الحلم القومى و المد الناصرى و انتكاسة ١٩٦٧ بهزيمةتنا القصوى، هذا فضلا عن إطلاع جميع هؤلاء المخرجين على جميع التيارات و المدارس السينمائية و منها بالضرورة الواقعية الإيطالية، و غير ذلك الكثير، إرھاصا لبداية تخلق اتجاه جديد لابد أن يعلن عن نفسه فى السينما المصرية.

و لعلنا نلاحظ أن المخرج "عاطف الطيب" كان من أكثر مخرجى الواقعية الجديدة ظهورا و انتشارا و تميزا، لا لأنه أجودهم فنيا؛ ولكن لأنه كان أكثرهم التصاقا بانجماهير و تعبيرا عن الطبقات الكادحة من الشعب المصرى و التعبير عن آمالهم و آلامهم و طموحاتهم و معاناتهم الشديدة التى استطاع نقلها إلى شاشة السينما بصدق، و لعل فيلمه الثانى "سواق الأتوبيس" ١٩٨٣ يعد من أكثر أفلامه واقعية و ميلودرامية أيضا و اقترابا من الناس و معاناتهم حينما قدم سائق الأتوبيس الذى يحاول باستماتة إنقاذ ورشة والده من البيع فى المزاد العلنى فى حين أن الجميع غير مهتمين بذلك و ما صاحب هذا من أخلاقيات الأنا التى ابتعدت عن الاهتمام بالغير، تلك الأخلاق الجديدة التى صاحبت فترة الانفتاح الاقتصادى و ما صاحبها من تغير قيمى و أخلاقى و سلوكى، ثم تتالت أفلام المخرج "عاطف الطيب" فيما بعد فقدم عام ١٩٨٤ فيلمه "الزمار" الذى منعت الرقابة منعا باتا من العرض الجماهيرى، وإن كان قد شارك فى مهرجانات موسكو، برلين، القاهرة- نظرا لما يحمله من رسالة ثورية تحث الناس على المطالبة بحقوقهم- على الرغم من تجريدية الفيلم و ابتعاده التام عن السياق الواقعى الذى يميز سينما "عاطف الطيب" و اعتماده أكثر على الفكرة- إلا أنه سمح له بالتداول على أشرطة فيديو فقط- ثم رأينا عام ١٩٨٦ ثلاثة أفلام هامة دفعة واحدة و هى "الحب فوق هضبة الهرم"، "ملف فى الأداب"، "البرئ" و هنا نلاحظ أنه اقترب فى فيلميه الأوليين كثيرا من معاناة الطبقات الكادحة و البرجوازية فى المجتمع المصرى، فنراه فى الفيلم الأول يصور معاناة شابين تزوجا و لا يستطيعا إيجاد شقة يمارسا من خلالها حياتهما الطبيعية، إلى أن يندمجا- فى لحظة عاطفية و فى مفارقة واضحة تحت سفح الهرم- فى ممارسة حبهما فيتقم القبض عليهما بدعوى الفعل الفاضح و اتهامهما بدلا من اتهام المجتمع و السلطة اللذين يتحملان العبء

الأكبر مما حدث، بينما نراه في الثاني يقدم فتاة يعرض عليها أحد الشباب الزواج و بالتالى فلم تكن تتخيل أن ذهابها معه هي وصديقيها ورئيسها في العمل لرؤية شقته التي يمتلكها في وسط البلد ستكون سببا لاتهامهم جميعا بالدعارة من قبل أحد الضباط المصابين بالبارانويا- وما أكثرهم، وكان وزارة الداخلية حريصة على اختيار المرضى النفسيين ليكونوا ضباطا أو أنهم يتعلمون مثل هذه الأمراض داخل كلية الشرطة-، إلا أنه في فيلمه الثالث يكاد يكون تخطى الخطوط الحمراء رقابيا و سياسيا بحديثه عن بطش السلطة و ما يدور في المعتقلات من تعذيب و قتل و إهانة؛ و بالتالى حدثت لهذا الفيلم مجزرة رقابية و تم منعه من العرض و لم يتم الإفراج عنه إلا بعد حذف مشهد النهاية الذي يعد أهم ما في الفيلم لاكتتمال رسالته الثورية التي يرضى في قولها .

و من هنا نلاحظ ملاحظة هامة مفادها أن اهتمام "عاطف الطيب" بالتعبير عن الطبقات الكادحة و البرجوازية و معاناة القسم الأكبر من المجتمع المصرى كان هو شغله الشاغل و هاجسه الذي يؤرقه دائما، و لقد كان يرجع دائما السبب في مثل هذا الاهتمام إلى بطش السلطة و اختلال النظام السياسى الذى نعيش فى ظلّه، نلاحظ ذلك فى قوله (مشكلات الطبقة المتوسطة التى أعبر عنها سينمائيا ناتجة فى أغلبها عن قهر سياسى.. انه القهر الذى تواجهه إذا دخلت أى قسم بوليس فى مصر.. فلن تعامل معاملة كريمة إلا لو كنت رئيس جمهورية.. إحساس المواطن بالقهر يجعله فى حالة كمون مرعب.. و أرى أن مهمتى كمخرج هى تحضير هذا المواطن و تجهيزه للحظة الانقراض، و إقناعه أن الكلام فى السياسة ليس تطاولا) ٢ و لهذا بدت جميع أفلامه تقريبا و كأنها رسالة تحريضية للمواطن المهضوم حقه، الذى يعانى ليل نهار من تلك السلطة الغاشمة التى تنتهكه ساعة بعد أخرى.

و لذلك لم يكن غريبا على "عاطف الطيب" أن يقدم لنا فيلمه "ليلة ساخنة" الذى نراه أكثر أفلامه على الإطلاق اكتمالا فنيا سواء من ناحية السرد السينمائى أو من ناحية المضنون- على الرغم من يقيننا التام أن فكرة الكمال الفنى هى فكرة منتفية دائما لأنه لا يمكن لها أن تحدث- و لعل هذا الاكتمال الفنى له من العوامل المساعدة "لعاطف الطيب" الكثير الذى أدى إلى خروج فيلمه فى النهاية بمثل هذا الشكل الفنى الناضج، وقد يكون من أهم هذه العوامل أن كاتب السيناريو هو السيناريست المخضرم "رهيق الصبان" بينما كتب الحوار "محمد أشرف"، و قد شارك السيناريست المميز "بشير

الديك" كليهما فى كتابة السيناريو والحوار.

وبالرغم من إيماننا بأن المخرج الجيد لا يمكنه صناعة فيلم سينمائى محترم فنيا إلا إذا كان بين يديه ورقا مكتوبا بشكل جيد، ففى المقابل أيضا نرى أن الورق الجيد لا يمكن أن يصنع مخرجاً جيداً، ومن هنا فقد اجتمع عاملان هامين لصناعة هذا الفيلم- الورق الجيد، والمخرج الواعى الجاد- بالإضافة إلى عامل آخر أكثر أهمية وهو النضج الفنى والخبرة التى اكتسبها "عاطف الطيب" منذ بدايته عام ١٩٨٢ حتى قام بإخراج هذا الفيلم الذى خرج بهذا الشكل المكتمل.

ولذلك رأينا "عاطف الطيب" فى هذا الفيلم أكثر روية، وأكثر بعداً عن الميلودرامية، بل وأكثر اهتماماً بمعاناة الطبقة البسيطة- المريضة- من المجتمع المصرى، تلك الطبقة التى لا يهتم بها الكثير من صناع السينما على الرغم من أن معاناتهم تكاد تكون فانتازية بشكل عبثى وكأنها خارجة من مسرح اللامعقول لدى "يوجين يونسكو"، "صمويل بيكيت"، فرائضه يعبر عنها ويتحدث بلسانهم وإحساسهم حتى لقد بدا الفيلم وكأنه نقلاً تاماً وكاملاً لحياة كاملة من المعاناة والقهر لأناس تحاول نسيان قهرها وأزماتها ومعاناتها من أجل محاولة الحياة، ومن هنا كان الفيلم حياة حقيقية شديدة الواقعية والتأثير وليس فيلماً يؤديه مجموعة من الممثلين.

وربما كان أهم ما يميز "ليلة ساخنة" أنه قد اتخذ تيمة الرحلة أو الطريق مساراً لهذا الفيلم العميق الذى يدور فى ليلة واحدة داخل أعماق ليل القاهرة وهى ليلة رأس السنة (الكريسماس) لنكتشف من خلال هذه الليلة/الرحلة مجتمعا يصور بالكثير جداً من التناقضات التى بدت لنا على الرغم من إحساسنا بها وحياتنا داخلها يوميا وكأنها غريبة علينا لم نرها من قبل ولم نعرفها- وهذا هو سمة الإبداع الجيد الصادق الذى ينقل لنا العادى المألوف وكأنه غريب علينا لأول مرة نلمسه ونعيشه، فيؤثر فينا ونتأثر به، ومن ثم لا بد أن نتساءل فى نهاية الأمر (لما يحدث كل ذلك للملايين من المصريين الذين أهنت كرامتهم بمثل هذا الشكل؟ ولما تفعل بنا السلطة كل ذلك؟)-.

ولعل تيمة الرحلة أو الطريق ليست بجديدة على سينما "عاطف الطيب" الذى قدمها من قبل فى بداياته الأولى من خلال فيلمه الهام "سواق الأتوبيس" ١٩٨٣، كذلك نستطيع ملاحظة تيمة الرحلة فى فيلمه "دماء على الإسفلت" ١٩٩٢ حينما عاد الأخ الأكبر (نور الشريف) من الخارج ليجد أسرته شديدة التفكك، كل شخص فى طريق، فبيدا رحلة البحث والتحرى عن كل من شقيقه وشقيقته خاصة بعد اتهام والده

بالسرقة لأحد ملفات القضايا الهامة فيفاجأ في النهاية بأن حقيقته قد تحولت إلى فتاة ليل و تتماطى الهيروين هي و شقيقها الآخر، كذلك فيلمه الهام "كشف المستور" ١٩٩٤ الذي يصور "سلى" (نبيلة عبيد) التي حاولت تماماً نسيان ماضيها في العمل المخبراتى- كداعرة تخدم الوطن على السرير- و فضلت أن تعيش كسيدة مجتمع مرموقة، إلا أن بعض رجال المخابرات لا يتركونها و شأنها و من ثم يطالبونها بعملية جديدة على فراش أحد الدبلوماسيين العرب و هنا تبدأ رحلة البحث عن رئيسها المخبراتى السابق (يوسف شعبان) الذى أكد لها هي و زميلاتها حينما قررن ترك هذا العمل أن جميع الملفات و الصور و الشرائط الخاصة بهم قد تم إحراقها، إلا أنها اكتشفت الآن بأنها مهددة بفضحها من خلال هذه الصور و الشرائط إذا لم ترضخ لمثل هذه العملية، و من خلال رحلة بحث طويلة لمحاولة التأكد من ذلك يدور الفيلم، كى يكتشف رئيسها السابق-معه- أن الجميع و هو منهم قد تم خداعه تحت ستار خدمة الوطن في حين كان الأمر في حقيقته لا يعدو أكثر من دعاة و قيادة تقوم بها الدولة و السلطة نفسها، و لقد تم حذف دور "يوسف شعبان" بالكامل تقريباً كضابط مخابرات سابق في هذا الفيلم بأيدي السيد الرقيب و لعل هذا ليس بالغريب على سينما "عاطف الطيب" الذى تعرضت جل أفلامه للبترو و الحذف و المنع، بل و اتهامه أيضاً هو و جميع طاقم العمل معه في فيلم "تاجى العلى" ١٩٩٢ بالخيانة و العمالة نظراً لأنه في جميع أفلامه تجاوز الخطوط الحمراء في مهاجمة السلطة و كشف زيفها.

نقول أن قيمة الرحلة/الطريق في أفلام "عاطف الطيب" لم تكن بغريبة عنه، إلا أنها لم تكن واضحة تماماً بالمعنى المألوف لدى العامة إلا من خلال فيلميه "سواق الأتوبيس" الذى دارت معظم أحداثه في الأتوبيس، و فيلمه "ليلة ساخنة" الذى دارت أحداثه كلها تقريباً في التاكسى.

قصص قصيرة

د. سيد البحراوي

كيك

كنت احتسى شاي الصباح في الشرفة. لم أكن قد أفقت تماماً حين فوجئت بها. صغيرة إلى حد لا يصدق. لا يزيد طولها عن نصف متر... ربما أقل. كانت تسير: وجهها إلى الأرض، ترتدي فستاناً قصيراً يزيد من قصرها. شعرها منكوش. تسير بجدية ويخطى ثابتة. تابعتها فزعاً، كيف يتركها أهلها وحدها في الشارع. لا شك أنها ذاهبة إلى البقال في الشارع. فعلاً. وصلت إلى بابه حاولت فتح بابه المتزلج. ثم تفلح. عادت تنقر على الباب. ففتح لها البقال. جلست أنتظر. لم أكن أعرفها، وفكرت في طريقة لمعاونتها.. تحيتها مثلاً.. تشجيعها... توصيلها إلى بيتها...

بعد قليل عادت. بيدها كيس من البلاستيك به أشياء. وقفت أراقبها وحين وصلت أمامي مباشرة وجدت جاري الذي يسكن في الدور الأعلى يقابلها، ويأخذ بيدها. صحت فيه، كيف تتركونها وحدها هكذا؟

قال بسعادة، كنت مراقبها من فوق. صباح الخير.

عاد بها وسمعته يسألها فين الكيك، وسمعتها تقول بحزن: ما فيش.

غزل

قالت إن وجهك الوسيم، لا شك - سيفرى الفتيات الفرسيات -
وقالت أخرى إن الندبة التى تحت عينك اليسرى تزيد حزنك، وجاذبيتك.
لم اصدقهما.
لأنهما،
هما أو غيرهما،
لم يغازلننى.

محمد

كانت المرة الأولى الذى تفارقه منذ ولد. أربعون يوماً وهما متلازمان. ينام ويصحو
يبكى ويناشئ. وإيقاع حياتها المضطرب انضبط على إيقاعه الذى لم يتأقلم - بعد -
خارج الرحم. تسعد به وتعانى منه. ومع ذلك ترفض كل محاولات المحيطين بها لفراقه
ولو نصف ساعة.

كانت ولادته عسيرة. أجهض قبله حمل. وأبوه غائب قد يأتى فى الموعد أو يتأخر،
حسب مواعيد العمل. فى الشهور الأخيرة أيقن الطبيب أن وضعه غير طبيعى، وأوصاها
ياحترازات محددة. وفى الشهور الأخيرة شدد عليها أن تذهب إلى المستشفى بمجرد
نزول ماء من الرحم. وحين حدث ذلك سارعت إلى المستشفى، وظلت اثنتى عشرة ساعة
تحت عذاب انتظار الطلق الطبيعى، لأن الطبيب لم يستطع معرفة أين موضع الرأس
بالضبط حتى يجرى لها الولادة قيصرية.

هو طفلها الذى سعت إليه وأحبته ورعته منذ شعرت بوجوده وحتى الآن.
اليوم - على شاطئ البحر - أغرقتها مياهه بالسير قليلاً فتركته فى حضن خالتها. كان
نائماً لكنه بعد دقائق استيقظ، ولم يشم رائحة أمه ولا سمع صوتها، ولا رأى صورتها،
فأخذ يبكى بل ويصرخ. بذلت الخالة المدربة على التعامل مع الأطفال كل ما تستطيع
دون جدوى.

هجة وجدت جارة، بدت مشفقة على الطفل، تعرض مساعدتها بحمله والسير به حتى

يهذا.

نظرت إليها الخائفة في دعر دون أن تفهم ماذا تريد هذه المرأة. وأخيراً شكرتها، وكان محمد قد هبأ حين شم رائحة أمه قادمة- تهرول- من بعيد.

خجل

قلت لها: من الذى فرض عليك الخجل؟

لم ترد.

بعد أسبوع جاءت وسألت: لماذا قلت ذلك.

لم أرد.

توالت أسئلتها ولم أستطع أن أقدم لها إجابة.

بعد أسبوعين جاءت وقالت: قالت لى ابنة خالتي نفس الملاحظة.

راجعت حياتي، وبحثت عن طريقة معاملة أهلى معى. فلم أجد سبباً.

قلت: ربما كان ذلك منذ زمن أقدم.

فى الأسبوع الماضى، فوجئت بشابة غير منحنية القامة...

ذات وجه صبيوح هادئ... قد دخل من الباب وتنظر إلى نظرات ثابتة، ورغم أنها كانت بعيدة.. وصلت أشعتها... لم أصدق أنها هى.

شمعة واحدة

قبل السفر بيوم. ذهبت بوداعة. لم يكن الوداع اللائق.

كانت زوجته موجودة. فقط قبلتان على الوجنتين واليد اليمنى تحتضن يده اليمنى بقوة.

قبل أن أخرج أهدانى شمعة وقال:

خديها معاك.

أردت أن أخذ شمعة ثانية. قال:

مش هتشيكلى أثنين.

بدا من نفمة صوته أنه لا يصدق أننى سأأخذها معى.

وعدته بتليفون فور وصولى..

عند وصولى - بعد رحلة مرهقة- اكتشفت أن على مواصلة الرحيل إلى مكان آخر،

للمقاء زوجى الذى وصل إليه فجأة.
لم استطع الاتصال به طوال أسبوعين.
حين عدت من الرحلة الثانية بادرت بالاتصال به من أول تليفون قابلته. كان جافاً دون
أن يجرحنى، شعرت بحزنه.
صباح اليوم التالى، تذكرت تفاصيل حلم ممتع.
هو مضطجع فى مكان عام، أشخاص عديدون رجال ونساء يقبلون عليه يسلمون
ويقبلون، أخذت دورى وقبلته وأردت أن أنصرفه لكنه أمسك بيدي: لا مش كده. استنى
شوية.

فى الأيام التالية أخذت أوقد الشمعة كل مساء.
كان ضوءها الأصفر جميلاً مع لونها الأخضر الذى أحبه.
تولته غريب أصابنى. أريدها مشتعلة طوال الوقت، وأخشى أن تنتهى قبل أن أعود.
لماذا لم يعطنى الشمعة الثانية؟
قبل العودة بيومين انتهت الشمعة فعلاً.. لأول مرة فى حياتى أوقد شمعة حتى
نهايتها.

ذات مساء أخذت أتذكر جيداً. هل كانت الشمعة قد انتهت فعلاً؟
هل إهداء الشموع يعنى الفراق كما كانت أمى تقول؟
تذكرت أن بقايا صغيرة قد بقيت منها، لكنى- للأسف- تركتها هناك.

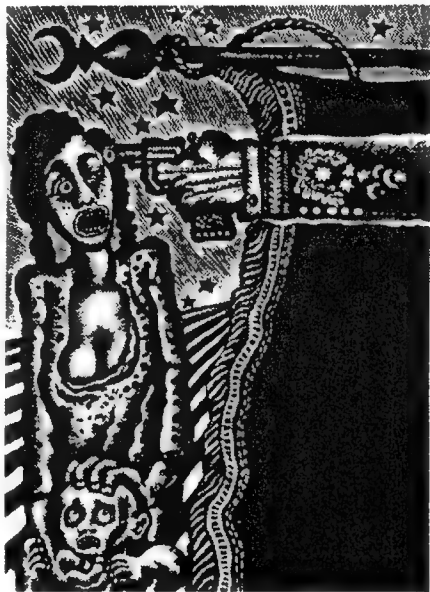
ورود حديقتى

هذا العام،
شجرة الورود البيضاء،
هى التى بدأت تتفتح.
لم تثمر سوى وردة واحدة.
وقبل أن تذبل، قطفتها يد أئمة.
تلتها شجرة الورد.
منذ زرعت لم تثمر سوى هذا العام.
وأنا أعرف السبب.

فى الجيل الأول اثمرت عشرين ورده/ عددها/
وعدها أقل فى الأجيال التالية.
الحمراء القاتمة حاولت منافسة الورد.
كان عدد ورداتها أقل.
لكن صمودها كان أقوى.
جميع الألوان كانت بلا رائحة.
فيما عدا الورد.
أما تلك ذات الرائحة الأنفد، واللون الأجمل
بين الأحمر والورد.
فلم تثمر، بعد،
هذا العام.

رؤية

سألتنى زميلتى التى ماتت منذ عامين
لماذا أنت حزين؟
سألتها: هل وصلت أمى عندهم؟
لم ترد.
قلت: انتظريها، فهى عجوز وتمشى ببطء.
حال
عبر بابى المغلق
لا أسمع - على السلام- سوى نغينات الأطفال، صراخهم، ضحكاتهم، أو عويلهم،
ورود الكبار عليهم.
منها،
ومن أيقاع الأقدام أدرك حال العالم.
صحن
عينان شركسيان ناهقتان
ونصل رمش حاد



أصابتك قبل أن تجلس
 فجلست
 كان الوجه المنهمم مشغولاً عنك بلا شيء.
 صدر متصلب يواجه تحدياً ما.
 حواران مع الجارتين
 تصلبها ويؤججك
 نظراتك المتتالية لم تثمر
 (يتخللك الآن شجن النغم القبطي)
 تبتلع المضغات حوار الجيران.
 فجأة تسألك جارتها عن اسمك
 مع الطعام، كان البريق قد غاب عن عيني اليمامة.
 ذكرت اسمك
 وانتظرت أول فرصة للهروب.
 كي تحتضن الشجن.
 جدل
 لا ينزل الشخص الواحد
 نفس النهر
 في اليوم الواحد
 مرتين
 لا شك أن هذه عبارة تعلمتها في حياتك.
 لكنك لم تؤمن بها مثل اليوم.
 ها هو نفس المقهى
 Paris Italy
 الذي جلست فيه تحتسى القهوة
 صباح اليوم التالي لوصولك.
 إنه ليس هو بأية حال.
 كانت المرة الأولى في الصباح

كان خالياً تقريباً.
 كنت قد جلست في المكان الخطأ، حيث كان النادل يأخذ في إعداد الموائد للفداء.
 لم تفهم ذلك آنذاك،
 اليوم دخلته في الضهيرة
 بعد جولة قصيرة حول المنزل
 الذي ترفضه
 ولا ترغب في مغادرته.
 انتهت إلى أن المكان الذي جلست فيه كان للفداء فعلاً.
 الموائد مفروشة وعليها الملاعق والشوك والسكاكين.
 تلقائياً نظرت إلى اليسار
 كانت الموائد عارية إلا من مطافئ السجائر وقوائم الملعام.
 دلفت إلى أقصى مائدة..
 تطل... دائماً... على الشارع كما تحب.
 قدمت لك نادلة ما طلبت..
 وجلست تتأمل:
 ألم يحدث لك ذلك كثيراً من قبل؟
 أليس هذا ما يحدث لكل البشر دائماً؟
 ما رأيك يا سيد هيراقليتس؟

ولو

د. فخري لبيب

الأتوبيس يندفع خارجا من الحى الراقى داخلا كوبرى الزمالك. أنا أجلس أحمل كشاكيلى كالثهم الثقيل. وقف الأتوبيس فجأة هاندفعنا بقوة القصور الذاتى. ما أن استعدت جلستى وللمت أوراقى وحاجياتى حتى رأيت ضابطا وجنودا يصعدون من باب السائق.

قال الضابط أمرا فى ضجر:

- كل طالب يطلع الكرنيه بتاعه.

أخرج البعض كارتنيهااتهم. سأل الضابط جارى:

- أنت طالب؟

قال فى حسم:

- لا.

أكمل الضابط متأففا:

- وأنت رايع على فين كده، بإذن الله.

أجاب بنفس الشيات وهو يبتسم:

- جنينة الحيوانات. إنشاء الله.

أنا أعرفه جيدا، هو زميلي في الكلية، لكنه لا يحمل أية كشاكيل أو أوراق

قال الضابط متحديا:

- اللي عاملين مفتحين مش هيعدوا برضه. الجامعة حوليها كردون محترم.

أشار نحوي:

- أنت، فين الكرنيه بتاعك؟

لم يسألني إن كنت طالبا أم لا. كنت أحمل أوراقى ومعطف المعمل.

قلت فى ضيق:

- معنديش كرنيه.

استمر بطريقة روتينية:

- معالك المصاريف؟

قلت:

- لا.

أشار نحو الباب الخلفى للسيارة بعينيه وهزة من رأسه:

- اتفضل.

تساءلت مندهشا:

- اتفضل إزاي يعنى؟

- اتفضل انزل من العربية.

قلت معاندا:

- لأ مش نازل.

ابتسم ساخرا. قال كمن ضاقت أنفاسه:

- اصلك هتنزل، يعنى هتنزل. فنزل باحترامك أحسن يعنى العساكر..

وأشار بيديه كمن يدلّق شيئا.

كان جنود بلوكات النظام يقفون متممين. وأدركت أن توازن القوى لا يسمح بمزيد من

العناد، ففادرت وأنا ألعن وأسب.

كان هناك ضباط وجنود آخرون يعرض الكوبرى. كانوا يفحصون المارة. لقد غدا

منتصف الكوبرى منطقة حدودية. جواز مرورها كرنيه الكلية. أو المصروفات، أو إثبات

أنك لست مشبوها، لست طالبا فى جامعة فؤاد الأول.

تجمع الممنوعون من العبور عند أول الكوبرى . قررنا أن نحاول الاختراق من معابر أخرى، حتى نصل إلى الجامعة. وجدنا كل المنافذ مغلقة بسور وراء سور من الجنود. عندما بلغنا مشارف الجامعة، كان عددنا قد تضاعف، فقررنا أن نتسلل إلى بين السرايات، وأن نفتحهم الجامعة من أضعف نقاطها. هاجمنا أحد الأبواب الجانبية ونحن نهتف:

- يسقط صدقى عدو الطلبة.

تكاثر الطلبة من الداخل، وفتحوا الباب لنا، أنهلنا كالسيل، وامتألت الجامعة بالهتاف:

- التعليم بالمجان، التعليم بالمجان.

ازداد عددنا فاقترحنا البوابة الرئيسية خروجاً إلى الشارع مرة أخرى. قررنا التوجه إلى قلب القاهرة، وشعارنا، «لن يباع العلم بعد اليوم». ما أن وصلنا الشارع الرئيسى أمام مدخل حديقة الحيوان، حتى حوصرنا من كل ناحية، وأنهال الضرب علينا والإمساك بنا، أفلت من قبضة الجنود، لكن المطاردة العنيفة استمرت، فاختبأت فى أحد المنازل حتى هدأت الأمور، فانطلقت إلى دارنا.

قال أبى بعد أن سمع القصة، إنه لابد من دفع المصروفات. لكن إعلان أبى شيء، وقدرته على تحقيق ذلك الإعلان شيء آخر جلسنا نتدبر الأمر فكر أبى فى طلب سلفة تغطى المصروفات الجامعية، لكن المشكلة كانت فى أنه عليه سلفة سابقة لم ينته من سدادها بعد. وعرضت والدتى أن تبيع «لبتها، الذهبية، آخر ما تبقى من حلى تزين به صدرها، حتى أعود إلى الجامعة.

ورفض أبى فى إباء. كان حائراً وأخيراً بدا كالفارق الذى أمسك بالقشة. قال وهو يهز رأسه:

- شوف يا بنى، مغيش غير عمك عبد الكريم، قوله المبلغ دا سلف ويفوايده كمان. عمى عبد الكريم، هو ابن عم أبى. إنه ثرى لا يكره شيئاً قيد مغادرة المال خزينته. أنا لا أرتاح إليه ولا أحبه. عجوز لم ينجب أبناء، يكره أبناء الناس جميعاً. منزله صامت، حياته خاوية ولقاؤه جاف. اتجهت إلى حيث يقيم - فى الطريق إليه بللتنى الأمطار. أغرقتنى واتسخ حذايى. عندما فتحت زوجته الباب. فحصتنى من شعر رأسى حتى نعل حذايى. وددت لو استدرت آخر هاريا.

قالت وعينها الباردين مثبتتين على وجهي:

- اتفضل.

تخطيت الباب وجلست على أول مقعد لقيته. أحسست بالغضب من نفسي ومن ظروفى ومن الجامعة.

عندما هلّ عمى على بطلته. أحسست بالإنقباض . دخل فى الموضوع مباشرة.

- خير إنشاء الله.

قصصت عليه القصة. اختتمتها برسالة أبى هز رأسه كمن تحقق مما توقع.

جاءت كلماته طعنات نافذة.

- وهو أبوك يودى جامعة، وأنا أدفع المصاريف.

ألجمتني الكلمات فلم أنطق. وقفت لأنصرف. قال يودعنى:

- قل لبوك ، يمد لحافه على قد رجله.

بللنى العرق أكثر مما بللنى ماء المطر.

انطلقت أركض فى الشارع . وصلت المنزل وأنا فى أربأ حال.

قالت أمى فى هدوء:

- مفيش غير اللبة الذهب.

لزم أبى الصمت، قشة عمى قصصت ظهر البعير. اقترح أبى ألا نبيع الكرديان، ولكن نرهنه لحين ميسرة، لحين يفرجها حلال العقد.

وقف الأتوبيس فى منتصف الكوبرى. تقدم الضابط نحوى. هو يعرفنى منذ أمس. أظهرت له المصروفات، فتركنى. لا أدرى لماذا انتابنى شعور بأنه كان يفضل لقائى فى العرية.

كنت أسابق نفسي وأنا أجتاز بوابة الجامعة الرئيسة إلى شباك المصروفات . سلمنى الموظف المختص إيصالاً، وقال إن الكرنيه من الشباك الآخر.

وقفت فى الطابور الطويل أنتظر دورى. أخيراً قهرت عمى . وذاك الضابط اللعين القابع فى وسط الكوبرى. الآن سوف أحصل على جواز المرور.

جاء دورى . تسلم الموظف الإيصال . أخذ يتطلع فيه وهو يضيق ما بين حاجبيه.

قال:

- الاسم إيه، أحسن مش باين كويس؟

قلت مؤكداً:

- اسمي عادل شاكر.

أخذ يقلب أوراقاً أمامه، وهو يتمتم:

- عادل.. عادل.. عادل.. شاكر. أيوه يا سيدي.

ثم رفع رأسه ليثبت عينيه في وجهي مثل زوجة عمي.

- بس احنا آسفين يا أستاذ.

وانتابني قلق عميق، سألته وقد بدأ حلقى في الجفاف:

- آسف على إيه، إنشاء الله.

هز رأسه.

- ملكش كرنيه.

صرخت:

- مليش كرنيه إزاي! أنا دفعت المصاريف وسلمتك الإيصال!

نظر إلي في ضيق وملل.

- ولو يا زميل: إنت مبعد بأوامر القلم السياسي

ووجدت نفسي أصرخ وأنا أغادر الطابور:

- لصوص، لصوص، سرقتو دهب أمي يا ولاد الكلاب.

قصص قصيرة

منال النجوم - (فلسطين)

رجوثة

اعتاد الرجل أن يبرم شارييه، يغازل الجميلات بترقيصهما، ويحملهما اعباء الإيمان الثقيلة، في أحد الأيام تحسس الرجل شاريه فلم يجده، صاح مذهولاً لم أعد رجلاً. لم تكن رجلاً قط قالت زوجته: انت... ولم يكمل فكيف يجرو على طلاقها وقد طلق شارييه.

وطن

طفل يشرب الحليب، ويعد أن عاد إلى وطنه أصبح يكتفى بالماء.

مسافر

حقيبة يملؤها الغبار، وتعبت بها العناكب من طول الهجران، الحقيبة الآن نظيفة، مملوءة بالملابس، مغلقة، في طريقها إلى المطار. وصلت الحقيبة وعلا حزام الأمتعة بالطائرة، سقط المنكبوت الأخير للمرة الأخيرة!!

صور للمخاض

(١) مسافر

لأبي محمد خيمة صغيرة يعيش فيها مع زوجته وأولاده التسعة يغادرها مع الشروق، ولا يعود إليها إلا مع الغروب. لم يعد هذه المرة كعادته. مريومان ولم يعد في اليوم الثالث هبت عاصفة قوية،

كسرت عمود الخيمة فعرف الأطفال معنى الجوع والدموع!

(٢) رومانسية

أحلام طالبة جامعية تحمل كتباً مصوغة من ورق الأحلام، وعلى الخط الفاصل بين
الفصول تنشر غسيلها، وعلى خريطة الوطن تفتح خزانها. رحلت إلى ريف الواقعية
فتحولت إلى حجر

(٣) أمل

لثريا بيت معتم لم تغادره في حياتها، لم تر شروق الشمس ولو مرة، عندما حالت
سامة الرحيل ودعت ابنتها بالعبارة التالية: الصبح أت لا محالة • وأغمضت جفניה
وغطت في موت عميق.

(٤) مشرد

في المنفى كان يحلم بالوطن، على الأقل كان له وطن يحلم به. بعد أن عاد إلى وطنه
تجرع كأس الغربة فانهار ولسان حال يقول:
وأنا المواطن والمشرّد نفسه
والموطن المنفى في قسماتي؟

(٥) منولوج داخلي

كان لها صوت ولم يكن صدى، رفعت صوتها حتى يح ولا صدى في هذا الفراغ المفتوح،
كل المدي رؤوس لها عيون وليس لها أذان، وبعد نصف قرن من الصراخ لأذت بالصمت
بعد أن كتبت كلمتها الأخيرة: لن نكون!!

(٦) بئر

ذات مرة، نظر الأحمد في البئر فرأى ظله مستقيماً عادياً لا اعوجاج فيه، فقرر أن
يعيش داخل البئر، ترى هل كانت بئر الأولى أم الثانية لا ندري، ولكن ما نحن أكيدون
منه أنها ليست البئر الأخيرة التي فيها أحدودب ظهره.

سموقان .. بالأزرق البحري

(إلى الضنان التشكيلي السوري)

محمد أسعد سموقان

أمجد محمد سعيد

أشجار الساحل	هل. عند سموقان
تمتد من الساحل للساحل	الليلة
لكن اللوحة	ما يشغله
تمتد من (الآن)	هل، هذا المنعطف الجصى،
إلى شبالك (البعل)	الواصل
البعل؟	ما بين (المعرض)
لماذا البعل؟	والمقهى
لماذا يشغل تلك اللوحات؟	لون مشتبك
لماذا يستعرض بالزيت صدى الصمت؟	يمبر عمق الأحمر
لماذا يمتد سموقان	حتى غيم الأبيض x الأسود
من المقهى	أم أن سموقان
حتى البحر	يشكل من روح الأرصفة الخضراء
إلى أوغاريت	حديقة الخلفية
إلى الأزرق..

• سموقان: إله الرعى في الموروث الحضارى الأوغاريتى

كيف تجيب اللوحة؟	حيث الأفق الأزرق، الأسود
من يعرف طقس اللوحة	يتحدان
يعرف كيف الزمن المكتوم	على جنح نوارس فوق رذاذ الموج
بين الرقم الطينية،	البنتان
	البحر
يصبح	الضوء
زيتاً للنار	الموسيقى
وزيتاً للفرشة	واللوحة، تختصر المشهد
سيمرف كيف الطين	فى طير
يؤرخ	أشجار
دمعة كلكامش فى انكيكو	أسمالك
.....	بشر
بنتان	واسود
كانهما الشذرى على شال	وزوارق..
أو أصفر ليمونى فى فستان	ماذا خلف اللوحة؟
البنتان	لا ليس الحائط!
تحركتا بين فضاء المعنى	أقصد:
وفضاء اللوحة	ذاك الظل الناطق
صارت واحدة طيراً	من بين رمادى
غادر من نافذة القاعة	ملقى فوق مساء ماطر
والأخرى	أقصد:
أخذت ترقص بين الفتيات	أن اللوحة تبتكر الحلم المتأرجح
البحريات	قبل صلاة الفجر
بأقصى زاوية اللوحة	ويعد صلاة الفجر
حتى ذابت	وأقصد:
فى صفرة شمس راحلة	أن سموقان سيعطيك الرؤية
صوب المغرب	فى شكل بماسط شرقى

منقوش بحواضر خيل	طلعت من موج البحر
ومناكير طيور
وعليك الرؤيا	سموقان
.....	الساحل في عينيك ..
أدخل:	يكاد الدمع الصامت
حفلة سيمياء النص	يعلن عن خلطة أصباغ
على أنغام كمان المتخيل	لم تعرفها اللوحات
من أنشودة راع	أنا أدرك
يزرع طفلاً في جسد امرأة في العشرين	خذا الخيط الفاصل
على ضفة لون	بين الصباح وبين الأسود
وعلى بعد غزال	بين الخط المائل عن جرف بنى
من كيمياء بياض الحيمن	في حلم الأسطورة في أوغاريت
في حضن بويضة لون	وبين الأفق المنفى
يولد توا	الراجل في برد فضى
أدخل	يساقط منذ مئات الأعوام
أعطاك سموقان الراعى في بريته	وأدرك
مفتاحاً سحرياً من صندوق البعل	تلك الخلفية ما بين الفرشاة
الذهبي	وما بين دماء القلب
وأعطاك حصاناً وردياً	وذاك الفرق الغامض
غرته شمس من خلف سحب	ما بين الدمة في العين
وطريقاً مرسوماً بالألوان المائية	وما بين الدمة في المرمر
ذاك سموقان .. أخيراً	أدرك
يطلق فرحة طفل بالأخضر	كم نافذة تعبر حتى تصل الآخر
فرحة مكتوب غامض	والآخر:
حلت سماريته سيدة	قد لا يأتى أبداً
	قد ينظر من بعد .. ويخيب
	وقد لا ينظر للوحة

بل تشغله سيقان نساء فى المعرض

قد يتاع اللوحة

ثم يعلقها فوق جدار آخرس

كى تنفخ فى حجم عباءته الفضفاضة

قد..

...

لكنك .. لم تبع اللوحة

حتى بكنوز سليمان

وقارون

..

اللوحة فى يدك الآن

هخذها

حيث البحر الشاسع

ألقي اللوحة فى الماء

لكى يتوحد هذا الأزرق

فى ذاك الأزرق

وأرجع للبيت

باغنية

وعتابا

وكتاب

ونبيذ

يا سموقان:

عرفتك منذ الشاى الغامق فى الحزن

ومنذ القهوة فى شجان الريح البنى

عرفت بأنك

أصلب من ساق قرنفل

أروغ من دمة صباد

يرجع للبحر لألئه

أقوى من حمرة خد فتاة

أعنف من كذلة هاتنة

تتطاير ما بين المشمش

والشفق المسحور

سموقان:

الآن

أنا أترك فى عينيك نداء الظل

وفى كفليك نداء الفرشة

وأترك فى لوحتك القادمة

الأحزان القادمة

الأحزان البيضاء

الحمراء

الصفراء

الخضراء

الزرقاء

سموقان .. صديقى

هل تتوحد فى الأرض المجدولة بالدمع

نداءات الماضى المقفل

والآتى المقفل

هيهات .. صديقى

.....

كتب البحر علينا .. اللون

الملاذقية ٢٠٠٥/٣/٢

شعر

مرت - من هنا - سحابة

عيد عبد الحليم

سحابة

في شتاء كهذا
عادة ما تخرج عربات الأمن المركزي
لتبحث عن متظاهرين جدد
بينما الجنود
يحاولون هدهدة ضلوعهم، البردانة، بالأحلام
في شتاء كهذا
سأطل من الشرفة لدقائق
وأنا أغنى لطفلي الصغير
الذي يمسك في يدي بقوة
ويسأل عن السحابة
التي مرت سريعا
ووراءها سرب من العصافير

♦ ♦ ♦

طقس صباحي

كل صباح
يجلس على المقهى
على كرسي مقابل للبحر - تماما -

يتأمل أرواح البنات
التي تبرز في الشارع كأهلة
فيرى السنوات التي مرت
كأنها لم تمر
وإن ذواحه التي فقدت في الحرب
كانت جزءاً من إضفاء السعادة
على هذا الطقس الصباحي
الذي تكرر ثلاثين عاماً

• • •

فقط:
يده التي تحرك الولاة
على المنضدة
يده الوحيدة
يرفعها في الهواء
تحية للإسكافي العجوز
الذي يمسق اللحظة
بخبطة الفرشة
على الصندوق الخشبي

• • •

صانع الأقفاص

صانع الأقفاص
الذي روى بنتين وولداً وشاربا
ما زال يحدّثنا
كلما اقتربنا منه -
عن النخلة التي صعدنا
وهو لم يزل في السابعة من عمره



وعن أول سبالة بلح كاملة
تدخل بيتهم
كانت الفرحة تقفز من عين أمه
بينما أقواه أخوته الصغار
تتسابق على التهام الزفلول،
يحكي صانع الأقفاص
عن الخريطة التي هجرناها مرغمين
ونحكي له
عن الأعطال المستمرة لترو الأنفاق
ونسأله
عن مدى صلاحية الأقفاص الحديدية
لو وضعناها - كديكور - في البلونة
وأبوابها مفتوحة
على مصارعها

• من ديوان يصدر قريباً عن دار النهضة ببيروت تحت عنوان « تحريك الأيدي ».

عظمة أم

محمد الخياط

كنت مريضاً جداً وأنزف، وبعد قليل سأصبح جلد على عظم رغم أنى أخذت جميع أنواع الدواء الخاص بالدوستاريا .

وفى يوم حضر ضابط من المباحث العامة اسمه (ع.ق) إلى المستشفى وقال لى نريد السرير بتاعك وعليك أن تبلغ إدارة المستشفى بأنك شفيت وهى تكتب لك خروج . قلت بس أنا مريض ومش عارف أنا عندى إيه .

لكنه أصر على ذلك فقلت له، اكتب لى خروج، لكنه أصر على أن أطلب أنا الخروج من إدارة المستشفى وأبلغها بأنى شفيت . وقال سوف أحضر بعد أسبوع تكون بلغت إدارة المستشفى بذلك، وانصرف . كلامه يحير وغير عقلى وأكد وراءه شىء!

فأبلغت ما حدث لى معه لجميع الزملاء والزميلات الموجودين معى بمنبر المعتقلين . أنزعجوا جميعاً وقالوا فيه حاجة سيئة يعدها لك هذا الضابط . وقالت لى إحدى الزميلات تعرف تهرب من هنا؛ قلت سهلة . قالت سوف أدبر مع أهلى شقة تعيش فيها بشرط ألا تعمل أى نشاط .

لكن الوقت ضيق، سوف يمر الأسبوع قبل تجهيز الشقة والهرب، ويكون هو حضر وأخرجنى فاتصلت بأسمى فى التليفون عن طريق أحد الأصدقاء بالمستشفى وحضرت



فوراً. قابلتها في العيادة الخارجية أثناء عرضي على أحد الدكاترة وقصصت عليها ما حدث وانزعجت بشدة وقالت سوف أكتب إلى الرئيس عبد الناصر بهذا الخصوص. وهي كانت تحب وتحترم عبد الناصر بشدة وتقول عليه بطل الشعوب. وكتبت للرئيس عبد الناصر في هذا الموضوع خطابات. وقالت في أحد هذه الخطابات: سوف أخذ بشار ابني وكررتها ثلاث مرات سوف أخذ بشار ابني. وارسلت الخطاب بالبريد العادي به مليمات.

انتظرت مرور الضابط (ع.ق) صاحب فكرة خروجي من المستشفى بهذه الطريقة. ثم يأت.

سألنا عليه قيل لنا بأنه انتدب إلى سوريا.

منتديات الأصمقة

ماجد عطية، الصديق الكبير، والباحث الاقتصادي المرموق، أثارت انفعاله
هجمة شيوخ التطرف الراهنة على الفكر المستنير والإبداع الجريء، فعبّر عن
موقفه المضئ بهذه القصيدة، التي غادر فيها مجاله الاقتصادي الذي يصول
فيه ويجول، إلى مجال الشعر (الذي هو ليس مجاله الأصلي) لا لشيء إلا
لكي يصرخ صرخة حية في وجه الظلام والظلم.

أدب ونقد

الحماقة نقرت رأس الثعبان

ماجد عطية

مهدها إلى الصديقيين العزيزين
المنشدين بقسمائد حب الحياة
إلى: أحمد سيد العطى حجازي
إلى: حلمى سالم

أم إسماعيل تبسمل وتتمتم بالقرآن
وتستجير بأمر هاشم
الجاراة أم رمسيس يعلو همسها
بالمزامير
ياستنا العذرا! انجدينا
ميخائيل مدرّس الحساب العجوز
من خلف الباب
يا شيخ خطاب إيه العمل
الاثنين سوا كان عملوا تخته
يعلموا عليها الناس
يضموا الحروف كلمات لها معنى
والواحد زائد الاثنين يساوى كام

دب الخوف ساد الذعر
ثعبان حصد علينا من قمامة
يتهادى على سلم الدار
يزحف على بطنه وذيله
راهقاً رأسه الملى بالسم
لسانه مسنون كسلاية النخيل
يدس الموت في جسد الضحية
سيطر الرعب على الدار
عند البوابة وقف
كيف الخروج من سجن الخوف
كيف ننجو من ناب السم
الصغار تريد أن تلهو وتلعب

والقراية

كما القرآن: اقرأ باسم ربك
كما أول وحى الكتاب
فى البدء كان الكلمة.



استدار الشعبان فى خيلاء وتحدى
استعرض نفسه بعرض البوابة
فجأة يتلوى
حمامة طارت من برج قريب
برج مشترك كان بناه الولاد
الحمامة طارت قرب الشعبان
نقرت رأسه وطارت لأعلى
وعادت لتنقر عينه اليمنى
والشعبان يتلوى ويرتفع على ذيله
عله يطول الحمامة
حمامة بيضة جناحها قوى
تعود ثانية لتنقر عينه الأخرى
بات أعمى
يحاول أن يضرق سمه
فعض الجدار
همدت جثته

أغرى الكل بفتح الأبواب

سوسن ضريت رأسه
بششب قديم كانت تنوى إصلاحه
ابن أم حسن معجب بسوسن
اشمعنى

بنت أم رمسيس ضريت كمان
تفتت رأس الشعبان من ضريتها
نظرت ناحية مينا بتاع كلية الطب
علها تنال الرضا فى ابتسامة
مات الشعبان..
رنت فى الدار الفرحة
هرب الخوف



الحمامة لاتزال ترفرف فى سمانا
تبدى استعداداً بغير استعلاء
ولا خيلاء..
حتى لا يعود أى شعبان
وتدوم فرحة الانتصار
ونشوة الحياة
ويسمة الحب

شعاع ضوء فى زقاق معتم

جلست فى المقهى، رحت أراقب البحر، طيور النورس، والوجوه المكحلة بالنعاس، وأنا مازلت أصبو صوب أجنحة المدى، علنى أمسك باستفاقة العصافير النائمة. تجمعت كرات الصقيع فوق زجاج المقهى، وعينى تضاجع شيخوخة أحلام الذين يعبرون أمامى بملايسهم الناشعة بالبرودة.

توقفت عربات البوكس، قفزت العساكر كالأرانب البرية، وهى تحاصر المقهى، نزل ضابط وسيم جداً، ومن أشعة نجومه اللامعة، وثبت طفلة متمسكة الثياب، وركضت صوب البحر، فتلقته فتأتى التى ابتسمت لى، وهى تلقى صوب الأمواج شعاع ضوء ثم خبأتها فى كم هستانها.

هرب زبائن المقهى، وهم يتعمشرون فى أريطة الأحذية الخشنة، أمرنى بالوقوف، اجتاحتنى رائحة أمسيات مشبعة بالرطوبة، وشراسة العتمة فى حجرة صغيرة لا تتجاوز مساحتها النصف متر، تتصاعد منها رائحة أبخرة صرخات مطلية بصفحات الريح، والفجيعة، لم يهملنى أن أضع فنجان القهوة، ثم صفعنى بينما شهوات الكلاب التى جاءت معه تحكم الحصار من حولى، ثم انتزعنى، ومضى بى صوب الميدان، ناشباً ذكورة أحد كلابه فى مؤخرتى، وهى زقاق معتم أخرج من كم معطفه كلباً صغيراً، وتركه يصبق على مؤخرتى، ثم رحل بلا كلمة. فركضت صوب الفتاة التى ابتسمت لى، وهى وهى تلقى صوب الأمواج شعاع ضوء، لتخبئنى تحت جلدها، وشرابيينها، وعندما لم أجدها انقبت بنفسى فى ماء البحر.

فتتحى سعد

قنا

خطر!!

لا أدرى أية فوضى وأى تشويش أصابا ذهنى، لقد كنت أنتظر مباريات بطولة لندن المفتوحة للتنس (ويمبلدون) لكننى فوجئت بأنه لا توجد أية قناة عربية ستقوم

بتغطيتها، لم أعرف سبباً لذلك فاجتهدت فى التخمين، قلت لعلهم منعوا العرب من التغطية فى ظل تصجيرات لندن الأخيرة، ثم عدت وقلت: إذا كان بين المراسلين العرب مصريون.. ربما القاهم أحد من شرفات لندن.

بعد ذلك اضطررت إلى التماس المباريات عبر موقع BBC.SPORT على الإنترنت، وأجارتك الله من البث المباشر عبر الإنترنت، لا يعرف المباشر على الإطلاق، بل ولا يصح تسميته بثاً من الأساس، تسبب هذا فى ضياع كثير من المباريات على. ويوم أطلق سراح آلان جونستون مراسل الـ BBC الذى كان مختطفاً فى غزة فكرت للحظات .. لو كان بيدي لما أطلقته قبل أن يرسلوا إلى تسجيلات لجميع المباريات التى فاتتنى.

ما الذى أقحم أحداث السياسة فى الأمر؟ هذا هو السؤال الذى فرض نفسه، حينها أدركت أن ناقوس الخطر يدق، وعلى قبل أن أتحول إلى مادة للنكات مثل الرجل الذى أصيب بسكتة قلبية أثناء مشاهدة النشرة، أو الذى قتل زوجته بعدها، وقبل أن تنصهر كل «الفيوزات» داخل مخى، على أن أتوقف فوراً ولدة طويلة عن مشاهدة أية نشرات إخبارية أو برامج سياسية!!

نورهان عبد الرؤوف أحمد

كلية الألسن - جامعة عين شمس

.. على درج المقصلة .. تولد حياة

نعم .. كانت المحاكمة..

وكان على رأسها ثلاثة سماسرة

وقصاب

نعم .. وسط إعجاب جل الحاضرين

أصدروا بالإجماع

حكمهم عليك .. بالإعدام

فاعتل درج المقصلة فى ثبات

إنه زمن تعشق فيه المشانق هامات الشرفاء
يتحامق .. ولا يعير أبدا
لدروس الماضي أى إلتفات

هو قدرك .. أن تعيش زمن الانكسار
الانحدار
زمن كسر كل المعايير وإحكام كل الأوثقة
فاعتل درج المفصلة .. الآن
لا تخفض رأسك
لا تمهلهم .. أبداً .. أن يسوقوك وأنت مقيد
وسط حشد من المخمورين
والمصفدين .. والبائسات
هابدا لن يكون موتك .. كما لم تكن حياتك هباء ..
وما هو سوى وثيقة إدانة
لكل مدعى الفروسية
الذين حاكموك من الخونة والضعفاء
واعتقدوك فارساً تألها غراسة ضائع
برامة الفناء
مسكيننا عائدا من الرحلة مشخنا بالجراح
خاوى الوفاض
سيفه صلباً .. خونة ورق
أفنى العمر محارباً طواحين الهواء
فادفع رأسك .. واقهر قيئك
والآن انهض
واعتل درج المفصلة .. فى ثبات
فأنت مناضل .. مثابر

قابض على جمرة مشتعلة ليل نهار
وأنت شهيد بين الأحياء
فكن إذن شهيدا بين الأموات

دعاء حسين بدوى

الساق العارية

طفل كل ملامحه..
تقبع فى العينين..
تحمل أعباء الملقاة فوق الأرصفة
تتعلق بزجاج السيارات العابرة
يلصق جبينه المنهك..
فوق النوافذ المغلقة
وشفتاه الشاعرتان من المعانى
تبتسمان!

يشد عباءة الريح فوق كتفيه
تتلصص عيناه
على الساق العارية

يلمع ضوء أخضر..
تنطلق السيارة المتوترة..
تجذب جلبابه الممزق..
فى رحلته الأخيرة..
ولم تلتفت..
للوراء

أحمد الحلوانى - القاهرة

على راحتك

على راحتك خليك يا حبيبي على راحتك
دنا كنت عايز مصلحتك
تزعل تضرح ده براحتك
بس افتكراي صالحتك
طب هدى.. مين يشغل قلبك ادى
أهى مرة يا حبيبي وراح هتجدى
وهترجع وتقوم غلطان وسامحنى
وهسامحك لكن خليك على راحتك

حاتم البحيرى

الزمن

يدور الزمن دورته
وأنت فى المكان واقف
يا هلترى حكم الزمن جاير
ولأ أنت مش شايف
أكسر حدود المكان
دا المكان ضيق
والزمن أرحب
يعطى للى مش خايف

على الديب



يعلن مجلس أمناء جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

فتح باب الترشيح لجوائز المؤسسة

في دورتها الحادية عشرة

الكويت/ أكتوبر ٢٠٠٨

شروط الجائزة وشروطها:

- ١ - جائزة الإبداع في نقد الشعر: وقيمتها (أربعون ألف دولار)
 - تمنح لأحد نقاد الشعر أو فاعله المتميزين ممن قدموا في دراساتهم إضافة مهمة في تحليل النصوص الشعرية، أو رؤية جديدة لطاهرة شعرية محددة قائمة على أسس علمية.
 - يتقدم المتقدم المؤلف الذي يرشحه لنيل الجائزة وله أن يرسل باقي مؤلفاته للاستئناس.
 - يشترط في المؤلفات المرشحة ألا تكون من رسائل الماجستير أو الدكتوراه، ولا يكون قد مضى على صدور أحدتها أكثر من عشر سنوات تنتهي في ٣١/١٠/٢٠٠٧ م.
- ٢ - جائزة أفضل ديوان شعر: وقيمتها (عشرون ألف دولار)
 - تمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في ٣١/١٠/٢٠٠٧.
 - للمتسابق أن يقدم ديوان واحد فقط على أن يكون الديوان منشوراً.
- ٣ - جائزة أفضل قصيدة: وقيمتها (عشرة آلاف دولار)
 - تمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى المجلات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية أو في كتاب مستقل خلال عامين ينتهيان في ٣١/١٠/٢٠٠٧.
 - يحق للمتسابق أن يقدم بقصيدة واحدة فقط على أن يرفق بها الأصل المنشور، ولا تقبل القصائد المنشورة في نشرات إعلانية أو دعائية.

الجائزة التكريمية للإبداع الشعري: وقيمتها (خمسون ألف دولار)

تمنح لشاعر أسهم في إثراء حركة الشعر العربي، وهي جائزة لا تخضع للتحكيم بل لألية خاصة يضعها ويشرف على تنفيذها رئيس مجلس الأمناء، والمخولون بالترشيح هم أعضاء مجلس أمناء المؤسسة فقط.

شروط عامة

- ١ - يقبل النتائج المقدم باللغة العربية النصحي فقط.
- ٢ - للمتعلم أن يقدم إلى فرع واحد من فروع الجائزة فقط.
- ٣ - على المتقدم أن يرسل ثماني نسخ من النتائج المتقدم به لنيل الجائزة.
- ٤ - لا يقبل النتائج الذي يشترك فيه أكثر من شخص واحد.
- ٥ - يرسل المتقدم خطاباً مباشراً إلى المؤسسة يذكر فيه رغبته في الترشيح لأحد فروع الجائزة ويحدد فيه النتائج الذي يتقدم به للمسابقة، ويمكن للجامعات والمؤسسات الثقافية الحكومية والأهلية أن تقدم بترشيح من ترغب، مع ضرورة إرفاق موافقة المرشح خطياً على ذلك.
- ٦ - يرسل المتقدم سيرة ذاتية وعلمية له مستقلة عن خطاب الترشيح تتضمن على: اسم الشهرة، الاسم الكامل الوارد في وثيقة السفر، تاريخ الميلاد ومكانه، العنوان البريدي، رقم الهاتف، إقامته الإبداعي، ثلاث صور فوتوغرافية حديثة (١٠ سم ١٥ سم).

- ٧ - لا يجوز لمن سبق له الفوز بأي جائزة عربية أن يقدم إلى الفرع الفائزة به قبل مضي خمس سنوات على فوزه، على أن يتقدم بعمل آخر غير الذي فاز به، وعلى المتقدم أن يصرح في خطاب الترشيح على أن العمل المتقدم به لم يسبق له الفوز بأي جائزة عربية، وفي حال ثبوت العكس فللمؤسسة الحق في إلغاء نتيجة المتقدم.
- ٨ - لا يحق لمن أسهم في تحكيم جوائز المؤسسة التقدم إلى المسابقة في أي فرع قبل مرور دورتين من تاريخ مشاركته في التحكيم.
- ٩ - المؤسسة غير ملزمة بإعادة الأسمال المقدمة إلى المسابقة، ويعتق للمؤسسة إعادة نشر القصائد الفائزة، ومختارات من أعمال الفائزين.
- ١٠ - آخر موعد للتقدم إلى فروع الجوائز هو نهاية يوم ٣٠ نوفمبر ٢٠٠٧.
- ١١ - تعلن النتائج في النصف الثاني من عام ٢٠٠٨، وتوزع الجوائز في حفل عام يقام في شهر أكتوبر من العام نفسه.

المراسلات

التحكيم

ترسل طلبات التقدم والترشيح لجوائز المؤسسة باسم السيد الأمين العام للمؤسسة إلى أحد العناوين الآتية:

القاهرة: ص.ب ٥٠٩ الدقي ١٢٣١١ الجيزة - ج.م.هاتف: ٣٠٣٠٧٨٨ فاكس: ٣٠٢٧٣٣٥ (٠٠٢٠٢)
تونس: ص.ب ١٠٧ تونس ١٠٠٠ - لفتاكس: ٧١٣٢٨٩٠٣ (٠٠٢١٦)
الكويت: ص.ب ٥٩٩ صهفة ١٣٠٠٦ الكويت - هاتف: ٢٤٠٨١٦٦ - ٢٤٠١٥١٧٢ فاكس: ٢٤٥٥٠٣٩ (٠٠٩٦٥)
E-mail: Kw@albabtainprize.org

يمرض النتائج التقدم على لجان تحكيم من الشخصين في فروع الجائزة، بعد التأكد من مطابقتها للشروط المعلنة، وقرارات اللجنة نهائية. بمسح اعتباراتها من سجلات الأمناء.